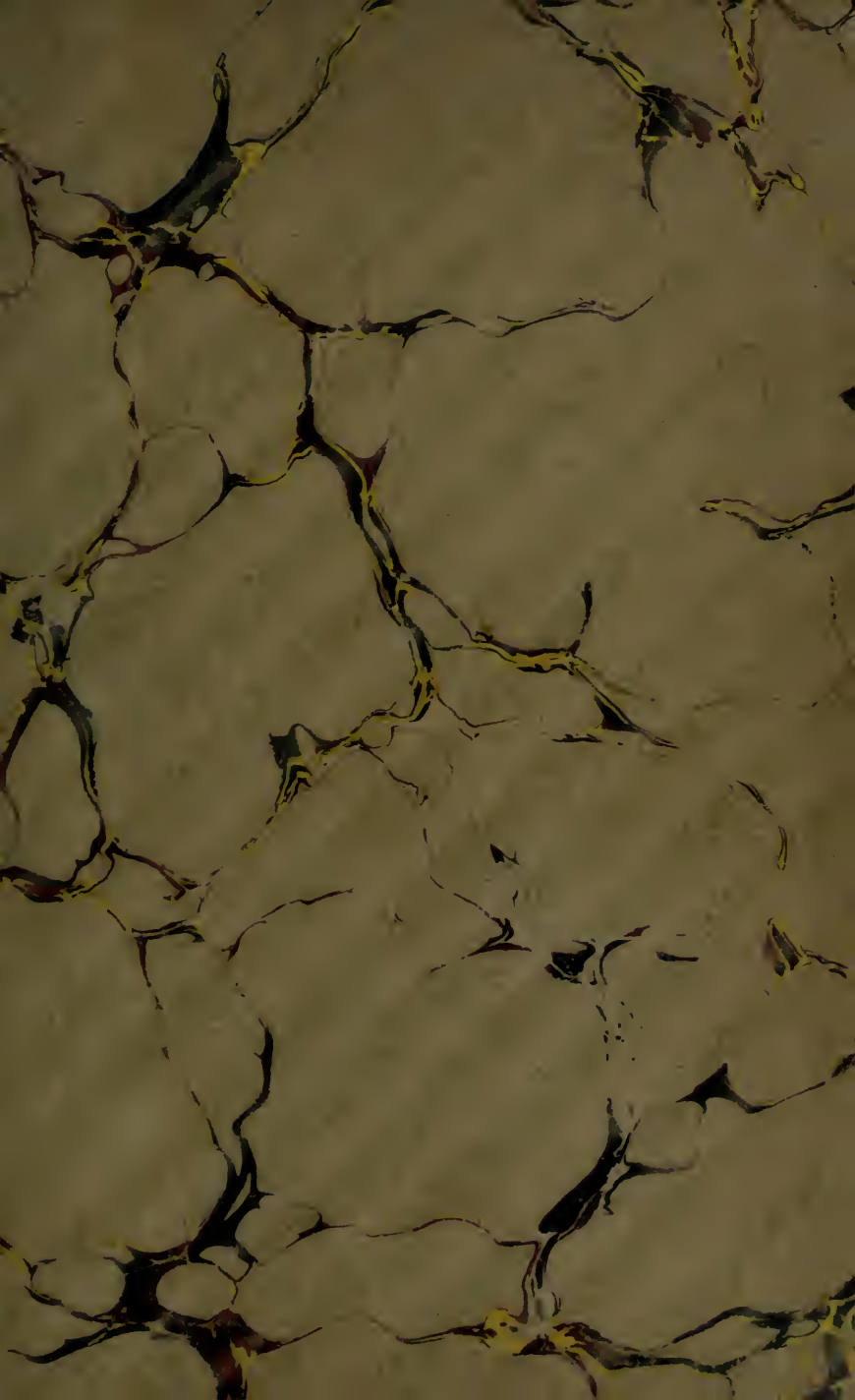

5,—
—45

Littérature espagnole

A LA MÊME LIBRAIRIE

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

(Chaque volume in-8° écu, broché, 5 fr.; relié toile. . 6 fr. 50)

Littérature anglaise, par EDMUND GOSSE (traduction Henry-D. Davray).

Littérature japonaise, par W. G. ASTON (traduction Henry-D. Davray.)

Littérature russe, par K. WALISZEWSKI.

Littérature arabe, par CL. HUART.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège et la Hollande.

371-04. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 9-04.

LS.H
F5575h
.Fd.2

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Littérature espagnole

PAR

JAMES FITZMAURICE-KELLY

TRADUCTION DE HENRY-D. DAVRAY

558515
9.3.53

Librairie Armand Colin
Paris, 5, rue de Mézières
1904

Tous droits réservés.

PRÉFACE

La littérature espagnole, dans sa signification la plus étendue, pourrait comprendre les œuvres écrites en chacun des idiomes employés, actuellement ou autrefois, dans les possessions de l'Espagne : elle pourrait, tout au moins, contenir dans ses limites les quatre langues principales de l'Espagne elle-même [1]. Mais le galicien n'étant qu'une variété du portugais, ses monuments littéraires doivent plutôt être décrits dans une histoire de la littérature portugaise. Le basque, enfant gâté des philologues, n'offre guère de chefs-d'œuvre, et en eût-il, que je serais incapable d'entreprendre une tâche qui reviendrait de droit à des experts tels que MM. Wentworth Webster, Julien Vinson, Hugo Schuchardt et Edward Spencer Dodgson. Le catalan mériterait d'être traité à part : s'en occuper ici serait aussi injustifiable que d'inclure le provençal dans une histoire de la littérature française. Dans le présent travail je me suis borné aux œuvres écrites en castillan, la langue de l'archiprêtre de Hita, de Juan de Valdés, de Cervantes, de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Quevedo et de Calderón.

Vers la fin du XVIIIe siècle, Nicolas Masson de Morvilliers

1. Le parler des Asturies, le *bable*, est un dialecte qui n'a pas, à proprement parler, de littérature.

posa ces deux questions dans l'*Encyclopédie méthodique* : « Mais que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis six, qu'a-t-elle fait pour l'Europe? » Après bien d'autres j'ai essayé d'y répondre. L'objet du premier chapitre est de rappeler aux lecteurs que les auteurs les plus éminents de l'âge d'argent — Sénèque, Lucain, Martial, Quintilien — étaient Espagnols autant que Romains. De plus je me suis proposé d'y montrer la continuité de la tradition littéraire en en esquissant les diverses manifestations depuis l'époque romaine jusqu'à la période gothique; de constater la faiblesse de l'influence orientale sur la littérature espagnole, et de faire ressortir les relations de celle-ci et de la littérature française. Partout j'ai cherché à signaler les rapports ou les rapprochements à établir au point de vue international : ces menus détails servent à démontrer que les littératures sont solidaires, et comment s'opère le libre-échange dans le domaine des idées. Toutefois, en notant ces emprunts, j'espère n'avoir pas cédé à la tentation d'exagérer leur importance, tentation considérable pour tous ceux qui s'occupent de littérature comparée. Pour intéressantes qu'elles soient, ces comparaisons n'ont qu'une portée limitée, une place modeste. Que Shakespeare ait emprunté à Saxo Grammaticus, Cervantes au *Cavallero Cifar* ou aux contes traditionnels, Lope de Vega à Bandello, Molière à Castillo Solórzano, Corneille à Ruiz de Alarcón, Calderón à Tirso de Molina et Moreto à tout le monde, la question d'originalité demeure intacte. Ce qui constitue un grand écrivain, ce n'est point le sujet qu'il a choisi; c'est l'emploi qu'il en fait, c'est la pensée, l'expression, la puissance d'interprétation, le trait caractéristique de génie personnel : en un mot, c'est le style. Peut-être éviterai-je des malentendus en faisant, dès le début, cette profession de foi qui n'est évidemment pas aussi superflue qu'on l'eût supposé.

Du reste il est indéniable que la littérature espagnole, comme l'anglaise, a ses racines dans le sol fertile de la France et de l'Italie : dans l'épopée, dans les romans du cycle breton, dans les fableaux, dans Dante, Boccace, Pétrarque et leurs succes-

seurs. Un patriotisme excessif, encore plus inexcusable en matière historique qu'ailleurs, entraîne un peu partout les esprits irréfléchis à surestimer la valeur des contributions intellectuelles de leur pays au trésor commun. Ma thèse est bien moins ambitieuse : je ne crois pas trop prétendre en revendiquant pour l'Espagne, comme pour l'Angleterre, le fait d'avoir utilisé ses modèles sans compromettre son développement naturel, annexant ici, absorbant là, acquérant peu à peu une existence indépendante, puis une originalité individuelle, et enfin dépassant, à certains moments ou à certains égards, ses premiers maîtres.

On a dit que chaque homme a deux patries : la sienne et la France. Peut-être pourrait-on dire également que chaque romantique littéraire a deux pays : le sien et l'Espagne. Il convient, cependant, de faire remarquer que le romantisme littéraire de l'Espagne a des limites chronologiques un peu étroites. La carrière victorieuse de l'Espagne, aussi brillante dans les lettres qu'elle le fut dans les arts et les armes, a été relativement courte. L'époque de sa splendeur littéraire s'étend de l'avènement de Charles-Quint à la mort de Philippe IV, c'est-à-dire qu'elle n'a duré que cent cinquante ans environ. Je me suis arrêté sur cette période, comme elle le mérite, beaucoup plus longuement que sur les autres. Bien que j'aie naturellement accordé plus d'espace aux grands auteurs, j'aimerais à espérer qu'aucun personnage vraiment représentatif ne manque au tableau : en vue des dimensions restreintes de mon cadre, je crains même d'avoir été trop indulgent en admettant des écrivains, sans doute intéressants, mais d'une valeur secondaire. Pour des motifs purement personnels, j'aurais volontiers renoncé à parler des contemporains, dont il n'est pas toujours facile de saisir la vraie signification en dégageant leurs qualités permanentes de leur vogue éphémère : réflexion faite, il m'a paru impossible de me dérober tout à fait à ce devoir délicat, et j'ai indiqué sommairement dans le dernier chapitre l'orientation du mouvement actuel.

L'édition anglaise de cet ouvrage a été publiée en 1898.

Trois ans plus tard le volume était traduit en castillan par M. Adolfo Bonilla y San Martín, à qui je dois renouveler mes remerciements pour l'obligeance amicale qu'il mit à se charger d'une besogne ingrate et à enrichir la traduction de maintes notes précieuses. Il me faut aussi témoigner ma grande obligation envers le plus éminent des critiques espagnols, M. Menéndez y Pelayo, pour m'avoir offert, avec une extrême affabilité, dans sa savante Introduction à cette version castillane, une série de suggestions d'un inappréciable intérêt. La plupart ont été adoptées dans la présente traduction française; si mes jugements diffèrent parfois des siens, je ne puis que redire ce que j'ai dit il y a six ans : que toute opinion sincère est préférable à la répétition mécanique des verdicts les plus autorisés.

Je suis redevable d'autres indications à des amis tels que M. Wentworth Webster, le vénérable doyen des hispanisants anglais; M. Hugo Albert Rennert, professeur à l'Université de Pensylvanie, le biographe de Lope de Vega, qui a bien voulu me laisser profiter de son exceptionnelle érudition en tout ce qui concerne le théâtre espagnol; et M. Johannes Merck qui, de plus, m'a libéralement facilité l'usage de sa bibliothèque si riche en raretés curieuses. A cet égard je dois aussi exprimer ma reconnaissance à M. Archer M. Huntington, dont les beaux fac-similés de livres anciens, outre leur intérêt intrinsèque, m'ont permis l'étude de quelques œuvres qui me seraient, sans cela, restées inaccessibles. Je ne saurais clore la liste de mes créanciers sans y ajouter le nom du directeur de la *Revue hispanique*, mon ami M. R. Foulché-Delbosc, dont les services rendus à l'histoire littéraire de l'Espagne sont trop connus pour qu'il soit besoin d'y insister. Avec une amabilité inépuisable, il a mis à ma disposition son savoir minutieux, exact et varié, m'a communiqué de nombreuses et fines critiques, et m'a aidé sans cesse à améliorer le texte de mon ouvrage. C'est pour moi un devoir en même temps qu'un plaisir d'adresser à M. Foulché-Delbosc l'expression de ma vive gratitude.

L'utilité de ce genre de livres consistant surtout dans l'exactitude des détails, je me suis efforcé de ne rien négliger pour l'atteindre; mais l'exactitude est toujours relative, et la relativité en devient singulièrement évidente quand il s'agit de l'histoire d'une littérature qui, jusqu'ici, a été explorée d'une manière moins complète et moins précise qu'aucune autre littérature du même rang. Outre les erreurs qui m'auront échappé et qui sont presque inévitables étant donné le grand nombre de faits minimes, il y a certainement dans ce volume des renseignements qu'il faudra corriger plus tard à la suite des recherches auxquelles les études espagnoles commencent à donner lieu en Europe et en Amérique. Quelques résultats de ce zèle récent sont consignés dans les pages suivantes. En attendant les autres, j'ai fait de mon mieux pour que le livre tînt compte de nos connaissances actuelles. Si l'on compare cette version française à l'original, ou même à la traduction castillane, on se convaincra que des modifications profondes y ont été apportées. Il y a notamment une addition considérable qui résume, dans la mesure du possible, les conclusions fournies par les dernières investigations sur les *romances*; les indications chronologiques et biographiques ont été revues : en somme il y a peu de passages où l'on ne trouve des additions, des corrections, des changements sensibles. Enfin la bibliographie a été refondue et mise au courant dans l'espoir que sous sa forme nouvelle elle sera plus utile et plus commode à consulter. Ce sont là les seuls moyens dont je dispose pour reconnaître le bon accueil qui a été fait aux versions antérieures — anglaise et castillane — de ce manuel.

Londres, juin 1904.

JAMES FITZMAURICE-KELLY.

TABLE

—

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Les chansons basques : le *Leloaren Cantua* et l'*Altabiskarko Cantua*. — L'âge d'argent de la latinité : Sénèque, Lucain, Martial, Quintilien. — La littérature chrétienne : Prudence, Orose, Isidore. — Conquête musulmane. Renaissance intellectuelle chez les Juifs. La prétendue influence arabe en littérature. *Aljamía*. — Dissolution du latin. Premiers monuments en langue vulgaire. Les *trovadores*, les *juglares* et les *cantares de gesta*. — Rapports entre les littératures française et castillane..... 1

CHAPITRE II

L'ÉPOQUE ANONYME

(1150-1220).

Théâtre sacré. *Misterio de los Reyes Magos*. — L'Épopée. *Poema del Cid. Gesta de los Infantes de Lara. Crónica Rimada*. — Poèmes d'origine française ou provençale. *Libro de Apollonio. Vida de Santa María Egipciacqua. Libro dels tres Reys dorient. Disputa del Alma y el Cuerpo. Debate del Agua y el Vino. Razón feita d'Amor*, poème lyrique attribué à Lope de Moros..... 41

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE D'ALPHONSE LE SAVANT ET DE SON FILS SANCHE

(1220-1300).

Gonzalo de Berceo : rapports avec Gautier de Coinci. *Libro de Alexandre*, d'après Lambert le Tort et Alexandre de Bernai. *Poema de Fernán González* : refonte de poèmes perdus. — Développement de la

prose. Traités didactiques, historiques et juridiques. — Alphonse le Savant. Fausses attributions. Les *Siete Partidas* : les *Crónicas*. *Cantigas de Santa María*. — Résultats de l'exemple d'Alphonse. L'Infant Fadrique. Le roi Sanche. La *Gran Conquista de Ultramar* : rapprochements avec la *Chanson d'Antioche*. Traductions. — Le premier roman castillan : *El Cavallero Cifar*..... 55

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE DIDACTIQUE

(1301-1418).

Littérature *aljamiada* : *Historia de Yúçuf*. — Juan Ruiz, archiprêtre de Hita. Sa personnalité et son œuvre. *Libro de buen amor*. Essais métriques. Précurseur de la *Celestina* et du roman picaresque. — L'Infant Juan Manuel. Perte de ses poèmes. Œuvres diverses. *El Conde Lucanor* : naturalisation de l'apologue oriental. — Yáñez : il s'approche de la métrique des *romances*. Rabbi Sem Tob. Pedro Beragüe. — Pero López de Ayala. Homme d'état, poète satirique, historien..... 70

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE DE JEAN II

(1419-1454).

Enrique de Villena. Son œuvre. Ses traductions. — Poésie. Le *Cancionero* de Baena. Macias et Rodriguez de la Cámara, représentants de l'école galicienne. Les italianisants : Imperial et Martínez de Medina. La *Danza de la Muerte*. Santillana. Ses modèles. Introduction du sonnet en Espagne. Mena : le *Laberinto*. Dom Pedro. — Prose. Chroniques de Jean II, de don Álvaro de Luna, du Cid. Pérez de Guzmán. Voyages et aventures de González de Clavijo, de Díaz Gámez, de Tafur et de Suero de Quiñones. Satire et roman philosophique : Martinez de Toledo et Alfonso de la Torre..... 87

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE D'HENRI IV ET DES ROIS CATHOLIQUES

(1454-1516).

Poètes espagnols à Naples : Stúñiga, Andújar, Carvajal. — Satires. *Coplas del Provincial*. *Coplas de Mingo Revulgo*. Montoro. — Álvarez Gato. Gómez Manrique : Essais dans le drame sacré et profane. Jorge Manrique. — Prosateurs : Lucena, Enriquez del Castillo et Fernández de Palencia. — L'imprimerie en Espagne. Conservation des *romances*. Leur ancienneté : erreurs à ce sujet. Classification des *romances*. —

Poètes érudits : Urrea. Cota. Encina : son théâtre. — Le roman. *Amadis de Gaula* et ses suites. Fausse attribution de *Palmerin de Inglaterra*. La *Celestina* : résumé du débat sur ce livre célèbre..... 107

CHAPITRE VII

L'ÉPOQUE DE CHARLES-QUINT

(1516-1555).

La Renaissance en Espagne : diffusion des chefs-d'œuvre classiques. — Le théâtre espagnol en Italie : Torres Naharro. Le théâtre espagnol en Portugal : Gil Vicente. — Triomphe définitif de l'école italienne. Boscán. Garcilaso de la Vega. Sá de Miranda, Cetina, Acuña, Hurtado de Mendoza. Opposition des réactionnaires sous Castillejo. — Prosateurs : Guevara, ses supercheries, son style et son influence. L'histoire : Mejia, Ocampo, Avila y Zúñiga, Fernández de Oviedo, Bernal Diaz. Les romans de chevalerie. Le roman picaresque : *Lazarillo de Tormes*. Les mystiques : Juan de Ávila et Juan de Valdés..... 140

CHAPITRE VIII

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE II

(1555-1598).

Développement du théâtre national. Nombreuses tentatives d'écrivains obscurs. Opposition des Cortes. Réussite de Lope de Rueda. Ses imitateurs : Miranda, Alonso de la Vega, Timoneda. Innovations romantiques de Cueva, de Rey de Artieda, de Virués et de Miguel Sánchez. — La poésie lyrique. Alcázar. Herrera, chef de l'école sévillane. Luis de León, chef de l'école de Salamanque. Torre et Figueroa : une énigme littéraire. — La poésie épique. Rufo Gutiérrez. Zapata. Ercilla. Les maîtres du mysticisme. Sainte Thérèse. Saint Jean de la Croix. Luis de Granada. Malón de Chaide. — Montemôr et le roman pastoral : provenance et durée du genre. — L'histoire : Zurita et Morales. Hurtado de Mendoza..... 175

CHAPITRE IX

L'ÉPOQUE DE LOPE DE VEGA

(1598-1621).

Cervantes. Étudiant, chambellan, soldat, esclave, auteur. Essai dans le roman pastoral : *La Galatea*. Le théâtre : *El Trato de Argel* et *La Numancia*. Insuccès de Cervantes. Pourvoyeur de l'*Armada Invencible*. Emprisonné et congédié des services publics. Première partie de *Don Quichotte*. Silence pendant huit ans. Les *Novelas exemplares*. Poème

burlesque sur la poésie contemporaine : *Viaje del Parnaso*. Publication du théâtre de Cervantes. Suite apocryphe de *Don Quichotte*. Suite authentique. Roman posthume : *Persiles* y *Sigismunda*. — Lope de Vega, le prodige de la nature. Étudiant, soldat, poète. Procès et bannissements : mariage, fuite, embarquement sur l'*Armada*. Rentrée en Espagne. Roman pastoral : l'*Arcadia*. La *Dragontea*. *La Hermosura de Angélica*. La *Jerusalem conquistada*. Les *Pastores de Belén*. Veuvage et ordination de Lope de Vega. Sa vie irrégulière. Son théâtre. Théories et pratique. Défauts. Invention, variété et humanité du génie de Lope de Vega. Oubli et renaissance de sa renommée. — Le roman picaresque : *Guzman de Alfarache* et *Marcos de Obregón*. Le roman hispano-mauresque : Pérez de Hita. — Poètes épiques : Ojeda, Acevedo et Valbuena. — Les prosateurs contemporains : Antonio Pérez, Mariana, Garcilaso *el Inca*, López Pinciano..... 219

CHAPITRE X

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE IV ET CHARLES II

(1621-1700).

Góngora. Tentatives théâtrales. Évolution poétique. Première manière : disciple de Herrera. Deuxième manière : la simplicité voulue. Troisième manière : le style énigmatique. *Culteranismo*. Polémiques sur ce sujet. — Quevedo, polygraphe, humoriste, poète, dramaturge, romancier. *Conceptismo*. — Les dramaturges. Castro et ses rapports avec Corneille. Vélez de Guevara et ses rapports avec Le Sage. Tirso de Molina et ses rapports avec Calderón. Le type de Don Juan. Mira de Amescua, modèle de Rotrou. Alarcón et ses rapports avec Corneille. Calderón. Traits de son théâtre profane. Passé maître dans l'*auto sacramental*. Popularité en Espagne et à l'étranger. Rojas Zorrilla et Moreto : leurs imitateurs français. — Les prosateurs sérieux. Moncada, Saavedra Fajardo, Mello, etc. Les romanciers. Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Enríquez Gómez, María de Zayas, Céspedes y Meneses : adaptations de leurs œuvres en France et en Angleterre. Gracián et le *conceptismo*..... 287

CHAPITRE XI

L'ÉPOQUE DES BOURBONS

(1700-1808).

La vogue française. Fondation des Académies. La *Poética* de Luzán. Ses partisans : Navarre, Montiano y Luyando et Velázquez. — Les réformateurs nationaux. Feijóo et Sarmiento. Le roman. Isla. *Fray Gerundio* et la traduction de *Gil Blas*. — L'influence française dans les œuvres de Nicolás Fernández de Moratín, de Cadalso et de Jove-Llanos. Meléndez Valdés et Jean Second. — Le théâtre national. Ramón de la

Cruz et González del Castillo. Leandro de Moratín et Comella. — L'érudition : Hervas et Masdeu..... 358

CHAPITRE XII

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Tendances françaises de Quintana et Gallego. — Réaction nationale. Les dramaturges et poètes romantiques. Martínez de la Rosa. Rivas. Espronceda. Zorrilla. García Gutiérrez et Hartzenbusch. La comédie : Bretón de los Herreros. Le nouveau théâtre. Gertrudis Gómez de Avellaneda. López de Ayala. Tamayo y Baus. — La poésie post-romantique. Ruiz Aguilera. Selgas. Bécquer. Querol. Bartrina. — Prose satirique : Larra. Prose descriptive : Estébanez Calderón et Mesonero Romanos. Le roman : Fernán Caballero, Gil y Carrasco, Alarcón. Prose didactique et oratoire : Donoso Cortés, Balmes, Quadrado, Concepción Arenal et Castelar..... 380

CHAPITRE XIII

LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Campoamor. Son théâtre. *Doloras*, *Humoradas* et *Pequeños poemas* : nouvelle nomenclature de formes anciennes. — Renaissance du roman. M. Valera et le goût national. M. Pereda et le roman provincial. M. Pérez Galdós et l'épopée en prose. Alas. Le roman naturaliste : M. Palacio Valdés et Mme Pardo Bazán. M. Blasco Ibáñez et le roman provincial. — Le théâtre. L'influence étrangère chez M. Echegaray. Le genre comique. M. Vital Aza et M. Ricardo de la Vega. La nouvelle école : MM. Álvarez Quintero. — La tradition de Quintana et Núñez de Arce. Poètes secondaires. Les promesses de l'avenir. — L'histoire et la critique savante : M. Menéndez y Pelayo et M. Menéndez Pidal..... 413

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES..... 435

INDEX..... 483

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

Les plus anciens monuments de la littérature castillane remontent au moins au XIIe siècle et on leur a assigné, non sans vraisemblance, une date plus lointaine encore. Ce qui s'applique aux Espagnols s'applique aussi à leur littérature : l'idiosyncrasie nationale est emphatique, presque violente. La littérature française est certainement plus fine et plus brillante, l'anglaise plus élevée et plus variée, mais, pour les qualités dominantes d'originalité, de force et de vérité, la castillane n'est surpassée par aucune. Cette originalité est due en partie à la position géographique de l'Espagne, qui l'a isolée du reste du continent. On peut la considérer comme ayant hérité, seule parmi les nations modernes, des meilleures traditions du moyen âge, et le présent volume montrera que l'Europe, comme l'a dit M. Brunetière, est redevable à l'Espagne de ce qui reste encore de sentiment chevaleresque et romanesque.

Les Basques, qui ont supporté d'innombrables assauts — notamment le ridicule de Rabelais et l'ironie de Cervantes — passent auprès de certains pour être les repré-

sentants des tribus de l'âge de pierre qui peuplaient l'est, le nord-est et le sud de l'Espagne. Cette idée est basée principalement sur ce fait que tous les noms véritablement basques qui désignent des instruments tranchants dérivent du mot *aitz* (silex). Quoi qu'il en soit, les Basques ne se prévalent d'aucune histoire littéraire dans le véritable sens du mot. Le *Leloaren Cantua* (Chant de Lelo) a été accepté comme un hymne contemporain écrit pour célébrer une victoire des Basques sur Auguste. On prétend que son refrain : *Lelo,* est une réminiscence lointaine de la formule arabe : *Lâ ilâh ila Allâh.* Ce qui est certain c'est que la date de composition n'est pas antérieure au XVIe siècle.

Un second écrit du même genre est l'*Altabiskarko Cantua* (Chant d'Altabiskar). Altabiskar est une colline voisine de Roncevaux où les Basques, dit-on, défirent Charlemagne, et le *Chant* commémore cette victoire. Il est composé sur un rythme étranger à la métrique basque et contient des noms tels que Roland et Carloman qui prouvent positivement son origine française. Toutefois, puisqu'il a été généralement accepté comme authentique, les faits qui le concernent doivent être racontés. D'abord écrit en français (vers 1833) par François-Eugène Garay de Monglave, il fut traduit en un basque assez médiocre par un certain Louis Duhalde, natif d'Espelette, alors étudiant à Paris. Le fameux *Altabiskarko Cantua* n'est donc qu'une simple mystification, mais il est intéressant d'en retrouver un écho sonore dans l'œuvre d'un très grand poète français :

Le laboureur des monts qui vit sous la ramée
Est rentré chez lui, grave et calme, avec son chien;
Il a baisé sa femme au front et dit : c'est bien.
Il a lavé sa trompe et son arc aux fontaines;
Et les os des héros blanchissent dans les plaines.

Ces vers, au commencement d'*Aymerillot*, ne sont qu'une transcription rimée de la mystification ossianesque de Garay de Monglave qui réussit à surprendre la bonne foi de bien des lecteurs autrement critiques que Victor Hugo.

Si les vainqueurs de Roncevaux ne composèrent aucun chant de triomphe, les vaincus, deux ou trois siècles plus tard, immortalisèrent leur défaite dans la *Chanson de Roland* qui attribue le désastre aux Sarrasins et ne mentionne les Basques qu'en passant. Au début du XIIe siècle, un fragment de cette épopée française fut fondu dans une chronique latine attribuée à l'archevêque Turpin, personnage historique qui occupait le siège de Reims trois cents ans environ avant que n'existât la fausse chronique. Les cinq premiers chapitres de cette histoire fictive auraient été écrits, selon Gaston Paris, par un moine espagnol du monastère de Saint-Jacques de Compostelle, ou, selon Andrés Bello, par Dalmase, évêque français d'Iria. Quoi qu'il en soit, il serait charmant de penser, — bien que difficile à croire, — que le pseudo-Turpin fut utilisé, après l'Arioste et Berni, par des Basques modernes tels que José María Goizcueta qui, avec une complète bonne foi, « restaura » une chanson composée quelque vingt ans plus tôt.

Il est donc établi que le chant basque le plus vieux a moins de quatre cents ans. Un seul Basque de génie, Pero López de Ayala, brille dans la littérature du XIVe siècle ; encore écrit-il en castillan, — il se dresse seul, isolé de sa race. Le plus ancien livre basque, bien nommé *Linguæ vasconum Primitiæ*, est un recueil de vers assez faibles (poèmes religieux et poèmes d'amour) par Bernard Dechepare, curé de Saint-Michel, près Saint-Jean-Pied-de-Port. Il est de date moderne (1545). Pedro de Axúlar est le premier Basque qui fasse preuve

de quelque originalité dans sa langue, et, fait caractéristique, ses sujets sont religieux. Bien qu'il ait vécu à Sare, dans les Basses-Pyrénées, c'était un Espagnol de la Navarre, et il florissait au XVIIe siècle (1643). Une poignée de Basques d'importance secondaire — par exemple le fabuliste Samaniego — figurent dans la littérature castillane. Mais il faut chercher les gloires basques dans d'autres domaines, dans des personnages héroïques tels que saint Ignace de Loyola et son disciple saint François-Xavier. Laissant de côté les ouvrages didactiques et de dévotion, traduits pour la plupart, la littérature basque est surtout orale et n'a que des rapports purement nominaux avec l'histoire des lettres espagnoles. Enfermée dans d'étroites limites géographiques, la langue basque prospère néanmoins et se maintient sur chaque versant des Pyrénées contre des voisines en apparence irrésistibles. Mais sa vitalité l'emporte sur ses forces reproductives : elle survit mais ne se développe pas. Quelle qu'ait pu être autrefois l'influence du basque sur le castillan, — et cette influence ne fut jamais grande, — elle a maintenant cessé, alors que le castillan tend journellement à compléter, et même à supplanter, le basque. Les envahisseurs de l'Espagne, — Ibères, Celtes, Phéniciens, Grecs, Carthaginois, Alano-Vandales, Suèves, Goths et Arabes, — n'ont laissé que des traces sans importance sur la forme prédominante du castillan.

Les débuts de la littérature parmi les Espagnols se placent à l'époque de la conquête romaine. Dans des colonies telles que Pax Augusta, Cæsar Augusta et Emerita Augusta (Badajoz, Saragosse et Mérida), les mariages entre les soldats romains et les femmes espagnoles accrurent l'influence romaine. D'un bout à l'autre de l'Espagne on vit le *dulcissimum spectaculum*, comme

aurait dit saint Augustin, des enfants espagnols apprenant le latin; et chaque école forma un nouveau centre d'autorité pour les vainqueurs. Avec leurs lois, ceux-ci imposèrent leur langue aux populations vaincues, qui, à leur tour, envahirent la capitale du monde littéraire et politique latin. La vigueur du génie espagnol anime l'âge d'argent de la latinité. Auguste avait chargé son affranchi espagnol Gaïus Julius Hyginus du soin d'administrer la bibliothèque palatine. Les aptitudes littéraires espagnoles affirment leur puissance dans le prodigieux savoir de Sénèque le père, dans la rhétorique grandiose et les couleurs violentes de Sénèque le philosophe, dans l'éloquence déclamatoire et la musique métallique de Lucain, dans l'humour effronté et le cynisme brutal de Martial, dans le jugement éclairé et les sages maximes de Quintilien.

Tous ces auteurs révèlent en germe les points caractéristiques de force et de faiblesse qui doivent se développer par la suite dans l'évolution de la littérature espagnole, et leur influence dans les lettres était égalée dans les affaires par la situation prédominante de leurs compatriotes. L'Espagnol Balbus fut le premier barbare qui parvint au consulat; son neveu et homonyme fut le premier barbare qui reçut les honneurs du triomphe. L'Espagnol Trajan fut le premier barbare élu empereur, le premier empereur qui recula jusqu'au Tigre les frontières orientales de l'Empire, et le seul empereur dont les cendres furent admises à demeurer dans l'enceinte de la ville. La victoire des vaincus fut complète lorsque devint maître du monde un délicat en art et en lettres tel que l'Espagnol Hadrien, auteur des vers célèbres :

Animula vagula blandula,
Hospes comesque corporis,
Quæ nunc abibis in loca,
Pallidula rigida nudula,
Nec, ut soles, dabis jocos?

Gibbon déclare que la période la plus heureuse dans l'histoire est « celle qui s'écoula de la mort de Domitien à l'avènement de Commode »; et si l'on tient compte de l'origine andalouse de Marc-Aurèle plutôt que de sa naissance romaine, les Espagnols peuvent se vanter, avec un excusable orgueil, que des quatre-vingts années que dura cet âge d'or, soixante s'écoulèrent sous le sceptre des Césars d'Espagne.

Pourtant, à part quelques exceptions individuelles, la prononciation espagnole du latin écorchait les oreilles sensibles. Cicéron ridiculisait l'accent — *pingue quiddam sonantibus atque peregrinum* — des Cordouans même les plus lettrés qui venaient à Rome; Martial, retiré à Bilbilis, frémissait à l'idée d'employer quelque idiotisme local; et Quintilien, puriste plus rigoureux qu'un véritable Romain, dénonçait l'intrusion des provincialismes de son pays natal dans la conversation courante de la capitale. A Rome, les incorrections de langage se rencontraient où on les attendait le moins. Il est naturel que Catulle se soit moqué d'Arrius pour ses négligences envers les lettres aspirées, et à plus forte raison raillait-on Hadrien pour ses solécismes espagnols. L'innovation eut le dessus. Le siècle qui sépare Tite Live de Tacite étale des différences de style inexplicables par la facile théorie des variétés de tempérament, et les deux siècles qui s'étendent de Tacite à saint Augustin sont marqués par des développements encore plus frappants. M. Gaston Boissier l'a fait remarquer : de même que dans la chute des corps la vitesse augmente avec la distance, de même les décadences littéraires s'accentuent avec le temps : nous en avons ici un exemple.

Nous retrouvons en Espagne ce qui se passait en Italie et en Afrique. La *sermo urbanus* cédait la place au

sermo plebeius. Les soldats espagnols avaient appris le funeste secret de l'empire : ils savaient qu'on pouvait faire des empereurs ailleurs qu'à Rome. Non moins funeste fut la découverte qu'on fit de la possibilité de parler le latin sans avoir égard aux modèles romains. La rigueur des formes classiques diminua, et la force des exemples ecclésiastiques s'accrut. Le latin d'Église du IVe siècle brille surtout dans les vers du poète chrétien, l'Espagnol Prudence. Avec lui, les rythmes classiques persistent — comme des survivants : la tradition du vers romain se relâche, et bien qu'il n'ait pas de stances rimées, il penche beaucoup vers la rime dans l'*Hymnus ad Galli Cantum* et autres pièces. Pendant toute la période la plus noble de la poésie latine, un système rythmique primitif — accentuel et non quantitatif — s'était maintenu dans le *versus saturnius* des soldats, des marins et des illettrés ; et cette métrique vulgaire devait survivre à son élégante rivale. Il est douteux que la prosodie quantitative, apportée de Grèce par des raffinés, ait jamais fleuri en dehors d'un cercle de littérateurs professionnels. Il est certain que les règles imposées, dépendant de la force des voyelles et de la position des consonnes, furent graduellement supplantées par des lois moins sévères de quantité syllabique où l'accent et l'intonation devinrent les principaux facteurs.

A la chute de l'Empire, l'Espagne fut la proie des barbares septentrionaux qui ne gouvernèrent que par la force et s'unirent peu aux habitants. L'Espagne ne semble devoir aux Goths que l'obscurcissement et la ruine. Aucun livre, aucune inscription d'origine gothique ne nous sont parvenus. Les lettres gongoresques attribuées à Sisebut ne sont pas de lui, et les Goths n'ont transmis que quelques mots au vocabulaire espagnol. La

défaite infligée à Rodéric par Tarik et Mousa ouvrit l'Espagne à l'invasion arabe. Le sentiment national ne s'était pas encore éveillé et le peuple espagnol regardait Witiza et Rodéric de la même façon que l'Italie et l'Afrique considéraient Totila et Galimar. Le clergé demeurait hostile à des souverains qui s'intitulaient *Reges Visigothorum*, et qui nommaient leurs favoris à des sièges inexistants mais doués de grasses prébendes : un seul Goth occupait simultanément deux sièges, alors que, en guise de compensation, Tolède était victime des rivalités de deux évêques goths. Harassés par des lois pénales excessives, les juifs accueillirent les envahisseurs arabes comme leurs proches parents, et passèrent avec les esclaves païens dans les rangs des vainqueurs. Les Espagnols les plus belliqueux se rassemblèrent, dit-on, autour de Pélage, à Covadonga près d'Oviedo, où ils se maintinrent contre le Berbère 'Alkamah et l'archevêque renégat don Oppas. « Confiants dans la force de leurs montagnes, » dit Gibbon, ces montagnards « furent les derniers qui se soumirent aux armes de Rome et les premiers qui rejetèrent le joug des Arabes. » Tandis que sur les pentes des Asturies, l'esprit national espagnol naissait et se développait dans des convulsions, les habitants du sud, moins hardis, se résignaient à leur défaite. Ceux qui embrassèrent l'islamisme encoururent le mépris sous le nom de *muladies*; le plus grand nombre, qui accepta la domination de ses maîtres, mais sans adopter leur religion, furent appelés *muzárabes*, de même que, au cours de la reconquête, les Maures restés dans les provinces chrétiennes furent qualifiés de *mudéjares*.

Les traditions littéraires des Sénèque, Lucain, Pomponius Mela et Columelle, prirent une teinte ecclésiastique entre les mains de Gaius Vettius Aquilinus Juven-

cus dont la traduction des Évangiles reproduisait l'hexamètre virgilien avec une certaine rudesse. De moindres poètes survivent dans les *Inscriptiones Hispaniae Christianae* d'Emil Hübner. Parmi les savants hommes d'Église se trouve Hosius de Cordoue, mentor de Constantin, champion de l'orthodoxie athanasienne, évêque président du concile de Nicée, à qui est attribuée l'insertion, dans la profession de foi nicéenne, de cette clause capitale : *Genitum, non factum, consubstantialem Patri.* Plus éminent encore est saint Damase, le premier des papes espagnols qui montra tout le zèle de sa race à poursuivre l'hérésie et à favoriser le monachisme. Son éloquence doucereuse qui lui valut le surnom d'*auriscalpius matronarum* est oubliée; mais il mérite quelque attention pour son talent d'épigraphiste et pour la part qu'il eut à décider saint Jérôme à traduire la Bible.

Vient ensuite Prudence, avec ce goût du terrible qui signale l'école d'art de Spagnoletto; mais, à sa vigueur et à son austérité, il ajoute un ton plus doux et plus tendre. A la fois chrétien, Romain et Espagnol, Prudence aime à se rappeler la *felix Tarraco*, et il tressaille d'orgueil en se glorifiant de ce que Saragosse, après Rome et Carthage, avait donné à son église mère le plus de martyrs. Si chrétien qu'il soit, l'esprit impérial s'enflamme en lui à la pensée des innombrables tribus réunies en un seul peuple, et pour lui le citoyen romain est aussi élevé au-dessus du barbare que l'homme au-dessus de la bête. Priscillien et Latrocinius, les premiers martyrs immolés par le christianisme au pouvoir, étaient tous deux de fins lettrés. On se souvient d'Orose parce qu'il fut le disciple de saint Augustin, l'ami de saint Jérôme et le premier qui ait écrit une histoire du monde dans un ouvrage que

Dante utilisa. Lui aussi mêla à la ferveur du sentiment local la passion de l'empire universel. Espagnol hautain et fidèle, il enregistre les luttes que ses pères ont soutenues pour la liberté, et il place le nom de Numance tout aussitôt après celui de la métropole du monde, Rome. Son cœur de chrétien s'attendrit en faveur des barbares qui tournent leurs tristes regards vers la lumière. Froid, austère, et cyniquement partial, Orose s'anime à la mémoire de César et il s'échauffe encore en pensant que, citoyen d'une ville fameuse, il range le monde sous la juridiction romaine; à cette vaste union de races diverses, toutes parlant une langue unique et toutes reconnaissant une loi universelle, il donne le nom nouveau de Romania.

Lucinianus, évêque de Carthagène et correspondant de saint Grégoire le Grand, offre aussi un léger intérêt; mais une figure plus orgueilleuse et plus illustre est celle de saint Isidore de Séville : *beatus et lumen noster Isidorus*. Il ne se distingue guère par son originalité en prose, et les vers latins qu'on lui attribue sont d'une authenticité douteuse; néanmoins, son savoir encyclopédique est surprenant et lui donne une place auprès de Cassiodore, de Boèce, de Marcien Capella, parmi les plus grands érudits et maîtres de l'Occident. Le nom de saint Braule nous reste parce qu'il donna une édition posthume des écrits de son maître Isidore, et qu'il composa un hymne à un saint national, Millán. Saint Eugène fut le chantre réaliste de son époque, et saint Valère, sans faire de vers, avait tous les dons de la poésie. Des étrangers naturalisés comme le Hongrois saint Martin de Dumi, archevêque de Braga, vinrent chez elle illustrer l'Espagne. Des Espagnols, tels que Claude, évêque de Turin, saint Prudence, évêque de Troyes, portèrent au

dehors la bonne renommée de leur pays, le premier par des œuvres qui prouvent que la tradition de Sénèque se perpétue, et le second comme chroniqueur officiel de la cour carolingienne. Mieux doué encore fut Théodolphe, l'évêque espagnol d'Orléans, fameux à la cour de Charlemagne comme homme de lettres et poète; il est peu probable que son nom soit jamais oublié, car son hymne exultant : *Gloria, laus et honor*, est chanté dans le monde entier le dimanche des Rameaux. A peine moins notables sont ceux qui composèrent les hymnes latino-gothiques recueillis dans le *Breviarium Gothicum* de Francisco Lorenzana et l'*Hymnodia Hispanica* de Faustino Arévalo.

C'en est assez pour montrer que, pendant la suprématie des Goths en Espagne, la littérature était cultivée, — non par les Goths cependant, — avec des résultats qui ne furent pas surpassés dans les autres pays occidentaux. Sans doute, en Espagne comme ailleurs, le savoir scrupuleux et l'insolence illettrée grandissaient côte à côte. Après le débarquement de Tarik, il se produit un arrêt d'un siècle qu'interrompt seule l'*Epitoma Imperatorum*, chronique d'un Cordouan anonyme qu'on a supposé assez témérairement être Isidore de Béja. Une renaissance intellectuelle se manifeste non pas chez les Espagnols ou les Arabes, mais chez les Juifs de Cordoue et de Tolède. Les dévôts croyaient que les clercs allaient à Paris étudier les arts libéraux, tandis qu'à Tolède, — foyer immémorial de la magie, où le diable, disait-on, attrapait son ombre, — ils apprenaient la démonologie et oubliaient la morale. On retrouve un écho de cette croyance dans la *Bataille des sept arts* de Rutebeuf et dans le *Morgante maggiore* de Pulci. Le renom de Cordoue traversait le Rhin et pénétrait jusque dans le cloître

de Hroswitha, nonne qui écrivait des comédies latines. Les œuvres des Juifs et des Arabes d'Espagne mériteraient d'être examinées à part. Parmi ces auteurs se rencontrent le grand poète et philosophe juif Ibn Gébirol ou Avicébron (mort en 1070?) que Duns Scot reconnaissait comme son maître, et Judah ben Samuel le Lévite (né en 1086) que Heine célèbre dans son *Romanzero* :

Rein und wahrhaft, sonder Makel
War sein Lied, wie seine Seele.

Si nous nous arrêtons à sa manière favorite de terminer une stance hébraïque par un vers en langue romane, Judah ben Samuel le Lévite doit être tenu pour le premier des versificateurs qui expérimentèrent une métrique espagnole. Nous ne ferons que mentionner un poète arabe d'origine espagnole, Ibn Hazm, qui fonda une école de poésie mystico-amoureuse.

Mais les Juifs et les Arabes d'Espagne se distinguèrent surtout dans la philosophie. Parmi eux, il faut mentionner Ibn Bâjjah ou Avempace (m. en 1138) qui fut l'adversaire d'Al-Gazâli et de sa méthode mystico-sceptique ; et Abu Bakr ibn al-Tufail (1116-1185), auteur d'un roman néo-platonicien et panthéiste intitulé *Risalat Haiy ibn Yakzân*, dans lequel il veut démontrer que la vérité religieuse et la vérité philosophique sont deux formes d'une même chose. Elles doivent l'être assurément. Mohammad ibn Ahmad ibn Rochd (1126-1198), mieux connu sous le nom d'Averroës, enseigna la doctrine de la nature et de l'unité universelle de l'intelligence humaine, expliquant les inégalités individuelles par une théorie fantastique de degrés dans l'entendement. Bien qu'il fût Arabe, Averroës était plus estimé des Juifs et des chrétiens que des gens de sa propre race, et la persistance de

sa renommée est prouvée par le fait que Colomb le cite trois siècles plus tard et qu'on enseignait ses doctrines à l'Université de Padoue au temps de Luther même.

Un nom plus auguste est celui de « l'Aristote espagnol », Moïse ben Maïmon ou Maïmonide (1135-1204), le plus grand des Juifs d'Europe et, pour ainsi dire, le père intellectuel d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin. Né à Cordoue, Maïmonide alla au Caire où il devint grand rabbin et médecin de Saladin, après avoir refusé un poste semblable auprès de Richard Cœur-de-Lion. Il est douteux que Maïmonide soit resté sincèrement et profondément juif; en tout cas, il est certain qu'il observa quelque temps le mahométanisme. Judah ben Samuel le Lévite est le type du Juif mystique; Maïmonide, sous bien des rapports le précurseur de Spinoza, est le type du Juif rationaliste. Une piquante épigramme dit qu'il « philosopha le Talmud et talmudisa la philosophie ». Ses facultés critiques le portèrent à rejeter les légendes de l'*Haggadah* où des rabbins racontent que le lion redoute le chant du coq, que la salamandre éteint le feu, et autres puérilités. Dans son *Yad ha-Hazakah* (*La main forte*) Maïmonide cherche à purger le Talmud de ses commentaires caractéristiques (*pilpulim*) et à en faire un guide de la vie pratique. De là, il tend à une interprétation rationaliste des Écritures. La communion directe avec Dieu, les miracles, les dons prophétiques ne sont pas tant niés que réduits à rien par le moyen d'une exégèse symbolique infiniment subtile et imaginative. Les rabbins d'Afrique et d'Espagne accueillirent avec docilité ces nouvelles leçons, et de son propre temps le succès de Maïmonide fut absolu. Quelques-uns de ses continuateurs poussèrent à l'extrême le rationalisme prudent de leur maître et amenèrent ainsi l'inévitable réac-

tion de la Cabale avec son attirail d'extravagances. Cette réaction fut conduite par un autre Espagnol, le mystique catalan Bonastruc de Portas ou Moïse ben Nahman (1195-1270), et le rapport entre ces deux chefs est exprimé par une légende rabbinique selon laquelle l'âme de chacun d'eux provenait de la tête d'Adam, celle de Maïmonide de la circonvolution gauche, qui figure la sévérité de jugement, celle de Moïse ben Nahman de la droite, qui symbolise la tendresse et la miséricorde.

Sur la littérature castillane, la prétendue « influence arabe », si elle existe même, n'est en aucune façon comparable à celle des juifs espagnols qui peuvent se glorifier de ce que Judah ben Samuel le Lévite fut un des maîtres de Dante. Judah a pris place parmi les immortels du monde, et aucun Arabe n'est digne de délier le cordon de ses sandales; cependant, il peut très bien se faire qu'un homme de valeur secondaire, favorisé par la fortune et l'occasion, prenne la tête d'une révolution littéraire. Ce ne fut pas le cas en Espagne. Les innombrables poètes hispano-arabes, vulgarisés par le labeur de Schack, ne sont pas seulement par endroits incompréhensibles pour nous; leurs poèmes furent des énigmes pour la plupart des Arabes leurs contemporains, qui nécessairement ignoraient la langue en réalité morte qu'était le vocabulaire technique du vers arabe. Puisque leurs propres compatriotes n'arrivaient pas à comprendre ces poètes, il serait surprenant que leurs artifices alambiqués se fussent infiltrés dans le castillan. On ne peut admettre à la légère que ce qui déroute les plus grands arabisants d'aujourd'hui ait été clair il y a sept cents ou mille ans pour un chanteur vagabond. Quelques personnes persistent néanmoins à croire, — à la suite sans doute de José Antonio Conde (1766-1820), — que la métrique du

romance castillan, simple poème lyrico-narratif en doubles octosyllabes assonancés, dérive de modèles arabes. Cette théorie, émise en premier lieu par Huet, évêque d'Avranches, est aussi insoutenable que celle qui attribuait les rythmes provençaux à des chanteurs arabes. Non moins erronée est l'idée que le système entier des assonances est d'invention arabe. Non seulement les assonances sont communes à toutes les langues romanes, mais elles existent dans des hymnes latins composés plusieurs siècles avant la naissance de Mahomet, et par conséquent longtemps avant qu'aucun Arabe ne mît le pied en Europe. Il est significatif aussi qu'aucun arabisant ne croie à la légende de l'« influence arabe », et pourtant pas plus que d'autres spécialistes ils ne sont enclins à amoindrir l'importance de leur sujet.

En stricte vérité, ce mythe arabe n'est qu'un mauvais rêve d'hier, un cauchemar causé par une lecture mal digérée des *Mille et une Nuits*. Grâce à Galland, Cardonne et d'Herbelot, l'opinion se répandit que les Arabes étaient la grande force créatrice dans la fiction. Les gratifier de la paternité des *romances* espagnols et des *trobas* provençales n'est qu'un caprice d'imagination. La théorie implique que les Espagnols durent prendre un rare intérêt à l'aspect intellectuel de la vie arabe, mais cette supposition n'est pas justifiée par l'observation des faits. Sauf en des passages accidentels, comme celui qui, dans la *Crónica general*, concerne la prise de Valence, les historiens castillans ignorent pour la plupart leurs rivaux arabes. D'un autre côté, il est une classe de *romances fronterizos*, tels que celui qui est composé sur la perte d'Alhama, qui sont basés sur des légendes arabes, et l'une au moins de ces ballades, celle d'Abenámar, peut être l'œuvre d'un Maure sachant l'espagnol.

Mais ce sont là des cas isolés, exceptionnels seulement en ce qui concerne la source de leurs sujets, et ils ne diffèrent pas, pour la forme, des deux mille autres ballades que renferment les *Romanceros*. L'opinion de Chateaubriand et d'Abel Hugo que les *romances* mauresques étaient dus à des poètes arabes, la croyance de Victor Hugo à une *Iliade* arabe et à une *Iliade* gothique de *romances* sont de pure fantaisie. Pour trouver un exemple plausible d'imitation réelle, il faut arriver au xve siècle, au moment où l'érudit marquis de Santillana s'essaie résolument à la métrique d'un *sajal* arabe, tentative avec laquelle rivalise un fragment anonyme du *Cancionero de Linares*. Encore se peut-il, selon M. Menéndez y Pelayo, que la forme de ces vers dérive des vers lyriques galaïco-portugais. Dans tous les cas, ce ne seraient là que des audaces de versification, semblables aux efforts auxquels de nos jours, en Angleterre, se sont livrés, pour ressusciter le *rondeau* et la *ballade*, des artistes tels que M. Austin Dobson, M. Edmund Gosse, William Ernest Henley et M. Andrew Lang. Sous prétexte de ces deux exemples modernes dans l'histoire de la poésie castillane, et en face de tous les autres témoignages, on ne peut croire que de simples rimeurs ambulants se soient intuitivement assimilé des rythmes dont la complication confond les meilleurs experts. Cela ne veut pas dire que la poésie populaire arabe n'eut pas d'influence sur des chansons populaires espagnoles telles que les *coplas*, dont quelques-unes, dit-on, ne sont que des traductions de quatrains arabes; en tout cas, nous n'avons à nous occuper ici que d'une littérature formelle à laquelle on ne saurait prétendre qu'appartiennent les *coplas* improvisées et frustes.

Il faut chercher ailleurs la véritable influence arabe : dans l'apologue, la moralité ou la maxime orientale

dérivée du sanscrit. M. Joseph Bédier argumente, avec une ingéniosité et un savoir très grands, contre l'origine orientale de la plupart des fableaux. Quoi qu'il en soit, l'origine arabe immédiate d'un recueil tel que la *Disciplina Clericalis* de Petrus Alphonsus (inséré en partie sous le titre de *Fables of Alfonce*, par Caxton, en 1484, dans le *Book of the subtyl Historyes and Fables of Esope*) est aussi certaine que la provenance arabe des apologues de don Juan Manuel ou des maximes de Rabbi Sem Tob. Jusqu'à ce point, et de même que l'Europe, l'Espagne a une dette envers les Arabes; mais ici encore l'Arabe n'est qu'intermédiaire, prenant l'histoire de *Kalilah et Dimnah* au sanscrit à travers la version pehlvi, et le passant par le canal de l'Espagne au reste de l'Europe. Il ne faut pas oublier non plus que des Espagnols, déguisés sous des noms arabes, eurent leur part dans cette œuvre d'interprétation.

Il est difficile de déterminer jusqu'à quel point l'arabe fut parlé en Espagne. Des patriotes voudraient nous persuader que les Arabes n'apportèrent rien au fonds de culture générale et que les Espagnols prêtèrent plus qu'ils n'empruntèrent; il est facile d'exagérer en ce sens. Il faut admettre que l'arabe eut une vogue, bien que cette vogue fut moindre qu'on ne le supposerait d'après le témoignage de Paulus Alvarus de Cordoue, qui, dans son *Indiculus Luminosus*, ouvrage du xe siècle, reproche à ses compatriotes de négliger leur ancienne langue pour des raffinements hébreux et arabes. L'influence ethnique des Arabes est encore évidente à Grenade et dans d'autres villes méridionales. Les mariages entre personnes de races différentes, tendant à renforcer la prépondérance du langage des conquérants, furent fréquents dès le début, après que la veuve de Rodéric,

Egilona, se fut remariée (selon la légende) avec Abd-al-Aziz, fils de Mousa, le vainqueur de son époux. Un Alphonse de Leon épousa la fille d'un émir de Tolède, et Alphonse VI de Castille prit pour femme la fille d'un émir de Séville. « Le mariage qui déplut à Dieu » de la sœur d'Alphonse V avec un Arabe (d'aucuns disent avec Al-Mansour) fut célébré dans un fameux *romance* inspiré de la *Crónica general.*

De telles unions devaient tendre à la diffusion de la langue arabe. Mais nous n'en sommes pas laissés aux conjectures. On rencontre dès 804 des mots arabes dans les chartes officielles; dans certaines localités, le latin tombait en désuétude comme on l'infère du fait qu'au IXe siècle un évêque de Séville jugea nécessaire de traduire la Bible en arabe pour l'usage des *muzárabes*; et la publication d'une version arabe des décrets canoniques fournit une preuve plus absolue encore. Il suit de là que des membres du clergé même lisaient l'arabe plus facilement que le latin. Des poètes juifs, comme Avicébron et Judah ben Samuel le Lévite, se servaient parfois de l'arabe de préférence à l'hébreu; et il est presque certain que les lais des *rawis* arabes modifièrent la structure du vers hébreu. Saint Euloge renforce le témoignage de Paulus Alvarus de Cordoue en affirmant que certains chrétiens — il mentionne par son nom Isaac le martyr — parlaient l'arabe à la perfection. Et ce zèle n'était pas invariablement dû à la pression officielle : au contraire, un calife interdit aux Juifs et aux chrétiens espagnols d'apprendre l'arabe. Et la mode non plus n'en disparut pas rapidement : même après que la domination arabe eût été renversée, l'arabe resta la langue préférée. Alvar Fáñez, bras droit du Cid, signe son nom en caractères arabes. Le *dinâr* chrétien, arabe de forme et de suscrip-

tion, est inventé pour combattre la popularité du *dinâr* almoravide, et au XIIIe siècle on frappe encore des monnaies espagnoles portant au revers des symboles arabes. Ces observations s'appliquent au centre et au sud du pays.

Pourtant, le rude latin du nord demeurait presque intact. Il était parlé, en tous lieux, par de nombreux chrétiens, même par les Espagnols qui s'étaient enfuis dans la province africaine de Tingitane. Il faut beaucoup retrancher des jérémiades de Paulus Alvarus ; il déplore le temps perdu par les Espagnols à l'étude de l'hébreu et de l'arabe, de même qu'Avicébron se lamente sur l'emploi que faisaient les Juifs de l'arabe et du roman : « une partie parle l'iduméen (le roman), l'autre parle la langue de Kedar (l'arabe) ». Si le flux arabe s'éleva fort haut, le reflux n'en fut pas moins fort. Les Arabes copièrent de plus en plus l'habillement, les armes et les mœurs des Espagnols, et l'Arabe qui parlait le castillan — le *moro latinado* — se multiplia à l'excès. Un certain nombre d'écrivains arabes, — Ibn Hazm, par exemple, — étaient fils et petits-fils d'Espagnols et n'ignoraient pas la langue de leurs pères. Quand l'archevêque Raymond fonda, peu après 1130, son Collège de Traducteurs à Tolède, où Dominicus Gundisalvi collabora avec le converti Abraham ben David (Johannes Hispalensis), la conservation de l'arabe parut assurée. On avait pris d'avance, sembla-t-il, toutes les précautions possibles contre des bévues aussi grandes que celles de Henri de Seyne et Michel Isselt, qui acquirent plus tard une triste immortalité, le premier pour avoir parlé de *Rabbinus Talmud*, le second pour avoir imaginé que le Coran fut un législateur. A cette époque beaucoup d'érudits étrangers venaient à Tolède pour y couronner leurs études. On

y vit, par exemple, l'Anglais Robertus Retinensis, qui, avant d'être nommé archidiacre de Pampelune, collabora (1141-43) avec Hermann le Dalmate à la traduction du Coran pour Pierre le Vénérable, abbé de Cluny; un autre Anglais, Daniel de Morley, y fit ses études mathématiques au temps de Richard Cœur-de-Lion; Gérard de Crémone écrivit sur la médecine, l'astronomie, la philosophie; Michel Scot s'y initia aux doctrines d'Averroës, qu'il devait enseigner en France et en Italie. Un Espagnol, le moine dominicain Ramón Martí (? 1230-?1286), fut le premier qui dressa un vocabulaire arabe, et on pouvait s'attendre à une renaissance générale de l'arabe pendant les croisades. Il n'en fut rien. Le courant alla s'affaiblissant. En 1311-12, un concile présidé par le pape Clément V recommandait la fondation de chaires d'arabe à Salamanque, à Bologne, à Paris et à Oxford. Sauf à Bologne, le conseil ne fut pas suivi. La langue arabe eut en Espagne le même sort que la philosophie arabe. Dans le pays dont il avait été la langue officielle, l'arabe fut de moins en moins employé.

En laissant de côté un groupe très considérable d'expressions techniques, le legs littéraire le plus curieux fait aux vaincus par les Arabes fut leur alphabet. Ils s'en servaient pour écrire le castillan, appelant leur transcription *aljamia* (*adjami* = étranger), ce qui était le nom arabe du mauvais latin parlé par les *muzárabes*. Il en fut d'abord fait usage dans les documents légaux et la pratique en fut continuée pendant la reconquête, car, outre qu'il permettait le secret, il se recommandait aussi par le fait qu'une certaine sainteté est attachée aux caractères arabes. Mais le point le plus intéressant est que l'*aljamiado* eut une littérature à lui propre, bien que, assez naturellement, cette littérature soit modelée sur l'espa-

gnole. Sa meilleure production est le *Poema de Yúçuf*, qui, de même que les premiers vers de *La Alabanza de Mahoma*, composée beaucoup plus tard, est soumis à la métrique des anciens poèmes espagnols (*poesías de clerecía*). De même le Maure aragonais Muhammad Rabadán écrit son poème cyclique en octosyllabes espagnols, et chez ses successeurs on trouve des hendécasyllabes qui sont manifestement imités d'un mètre galicien caractéristique (*de gaita gallega*). Les sujets des *textos aljamiados* sont tirés de sources occidentales. Le *Poema de Alexandre* est fait d'après le français; l'*Historia de los amores de Paris e Viana*, d'après le provençal; la *Doncella de Arcayona* est basée sur le poème espagnol *Apollonio*; dans le *Cancionero* de Baena, Mahomat-el-Xartosse est tout simplement sous son turban un poète espagnol, et la tradition imitative est continuée par un réfugié anonyme de Tunis qui semble fort bien connaître le théâtre et les poèmes de Lope de Vega.

C'est une exagération de dire que, dans leur marche vers le sud, les Espagnols du nord rencontrèrent de nombreux parents d'une culture et d'une civilisation plus avancées, dont le langage ordinaire leur était inintelligible et qui priaient le Christ dans la langue de Mahomet. Si de tels cas se produisirent, ce furent de très rares exceptions. Le latin persista en Espagne comme le grec, le syriaque, le copte persistèrent en d'autres provinces du Califat; et dans l'école fondée à Cordoue par l'abbé Spera-in-Deo, Tite Live, Cicéron, Virgile et Quintilien étaient lus assidument. Nous avons vu qu'il avait été nécessaire de traduire la Bible en arabe; à son tour l'arabe fut tellement oublié que Pierre le Vénérable fut obligé, pour le bénéfice des clercs, de faire traduire le Coran, nous l'avons déjà dit, par l'Anglais Robertus Retinensis. Il faut retenir aussi

que la variété de parler *roman* qui finalement prévalut en Espagne n'était pas le dialecte des septentrionaux : la langue des *muzárabes* avait triomphé sur l'arabe dans le sud et au centre. La fortune de la guerre aurait pu donner un autre résultat; et alors, pour adapter une phrase célèbre de Gibbon, le Coran serait maintenant enseigné dans les écoles de Salamanque, et du haut des chaires on démontrerait à un peuple circoncis la sainteté et la vérité de la révélation de Mahomet. Mais le hasard voulut que l'arabe fût repoussé, et le parler latin, le *roman*, survécut sous ses variétés principales de castillan, galicien et asturien (*bable*).

Le latin gallique s'était déjà ramifié en langue d'oïl et en langue d'oc, bien que ces mots ne fussent pas employés avant la fin du XIIIe siècle. Deux cents ans avant la défaite de Rodéric une horde espagnole envahit le sud-ouest de la France jusqu'à l'Adour, réimposa une langue que le latin avait presque entièrement supplantée et qui s'attardait seulement dans les provinces basques et la Navarre. Au cours du VIIIe siècle, cette invasion basque fut vengée. Rassemblés au nord, les Espagnols abandonnèrent par force les provinces de l'est, qui furent alors occupées par les Roussillonnais, et ceux-ci, s'étendant au sud jusqu'à Valence, et à l'est jusqu'aux îles Baléares, donnèrent à l'Espagne orientale un nouveau langage. Dérivé de la langue d'oc, le catalan se divise en *plá catalá* et en *lemosí* : la langue vulgaire et la langue littéraire. Vidal de Besalú appelle son dialecte provençal *limosina* ou *lemosí*, et le nom, emprunté à son traité populaire : *Dreita Maneira de trobar*, ne s'appliqua d'abord qu'au provençal littéraire ; mais d'interminables confusions proviennent du fait que, lorsque les Catalans se mirent à composer, il fut dit pareillement que leurs poèmes étaient en *lengua lemosina*.

Le galicien, voisin du portugais, bien qu'exempt de l'élément nasal introduit dans ce dernier par les Bourguignons, est tenu par certains comme la forme la plus ancienne de la langue romane péninsulaire. Il fut du moins le premier à atteindre son plein développement et, peut-être guidé par le provençal, acquit, longtemps avant le castillan, la flexibilité nécessaire aux effets métriques, de sorte que même les poètes de cour castillans étaient amenés à se servir du galicien, qui est fort bien représenté dans les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Savant et le *Cancionero* de Baena. Réduit maintenant à n'être guère plus qu'un dialecte, le galicien conserve une apparence factice de vie, grâce aux efforts de poètes patriotes; mais son influence littéraire n'est pas grande, et les écrivains de distinction tels que Mme Pardo Bazán cherchent naturellement un public plus étendu en écrivant en castillan. Le *bable* aussi est un dialecte de peu d'importance, bien qu'un poète d'un charme considérable, Teodoro Cuesta (1829-1895), ait écrit des vers que ses loyaux compatriotes ne laisseront pas volontiers oublier. La classification des autres sous-genres caractéristiques — l'andalou, l'aragonais, le léonais — appartient à la philologie. A l'encontre du catalan et du galicien, ces variétés n'ont rien ajouté d'important à l'ensemble de la littérature espagnole. Ce qui se produisit en France et en Italie arriva aussi en Espagne. En partie pour des raisons politiques, et en partie par la force d'une culture supérieure, la langue d'un centre unique évinça ses rivales. De même que la France emprunta son parler à Paris et à l'île de France, de même que Florence domine l'Italie, les Castilles dictent leur langage à toutes les Espagnes. Le type dominant du parler espagnol est le castillan qui, en étant la forme la plus

virile, a survécu à ses frères et s'étend maintenant, avec d'insignifiantes variations, sur toute l'Espagne, et hors d'Espagne à l'ouest jusqu'à Lima et Valparaiso, à l'est jusqu'aux îles Philippines; bref, « de la Chine au Pérou ». Et le castillan moderne diffère peu du castillan des plus anciens documents écrits.

La première allusion à des variétés distinctes de roman se rencontre dans la vie de saint Mummolin, qui succéda à saint Éloi comme évêque de Noyon en 659. Une référence au type espagnol de parler roman remonte à 734, mais l'authenticité du document est douteuse. La débâcle du latin en Espagne s'observe dans le testament de l'évêque Odoar (747). Le serment de Strasbourg, le plus ancien des monuments de la langue romane, appartient à l'année 842; et dans un édit de 844, Charles le Chauve mentionne, comme une chose à part, « le langage coutumier » (*usitato vocabulo*) des Espagnols. Mais aucun manuscrit espagnol n'est d'une date aussi lointaine que 844, et il n'existe pas non plus de monument aussi ancien que la *Carta di Capua* (906) en italien. Le British Museum possède un codex provenant du couvent de Santo Domingo de Silos en marge duquel un contemporain a transcrit les équivalents locaux d'environ quatre cents mots latins; mais ce manuscrit ne remonte pas au delà du XIe siècle. Le *Fuero de Avilés*, daté de 1155 (qui est en *bable* et non en castillan), a longtemps passé comme le plus antique exemple d'espagnol, et c'est encore l'opinion générale. Fernández-Guerra y Orbe prétend que ce *fuero* est un faux commis au siècle suivant (1274); mais M. Baist, tout en admettant la possibilité d'un faux, allègue des raisons paléographiques pour assigner au manuscrit une époque peu postérieure à 1158.

Il importe assez peu de résoudre ces questions de date

et d'authenticité, car les documents légaux ne sont que les ossements de la littérature. C'est du XIIe siècle que date, approximativement, la littérature castillane. Bien qu'aucun document littéraire existant ne remonte aussi loin, le *Misterio de los Reyes Magos* et le groupe de *cantares* appelé *Poema del Cid* ne peuvent guère appartenir à une époque plus éloignée, et sont probablement les débris d'un naufrage littéraire. Il est peu vraisemblable que les deux plus anciennes compositions en vers castillans soient précisément les deux qui nous soient parvenues, et la structure du *Poema* est trop solide pour un premier effort. Sans aucun doute, il y eut des chants plus courts, plus anciens, inspirés par les prouesses du Cid, comme il y eut des *cantares* sur Bernard del Carpio et les Infants de Lara qui nous ont été conservés dans des passages de prose assonancée de la *Crónica general*.

Une ingénieuse théorie prétend que le poème épique n'est qu'un amalgame de *cantilenas* ou de courts morceaux lyriques. Tout au plus est-ce là une pieuse opinion. A en juger par des analogies avec les autres littératures, il semble que le vers précède toujours la prose (de même que l'homme sent avant de raisonner) et que le poème épique précède partout la forme lyrique, — avec l'exception possible des hymnes. Le *Poema del Cid*, par exemple, ne laisse voir aucune trace d'origine lyrique. Les nombreuses ballades sur le Cid, telles qu'elles survivent, ont plus de chance d'être des fragments d'un poème épique, que le poème épique n'en a d'être un pastiche de ballades rassemblées sans qu'on sache pourquoi, ni quand, ni où, ni comment, ni par qui. Mais la théorie des *cantilenas* est oiseuse, car puisque aucune *cantilena* n'existe, il ne peut guère y avoir de ce côté

aucune preuve pour soutenir une thèse séduisante mais peu convaincante.

Les exploits des champs de bataille s'offrent comme les premiers sujets de chanson, et les premiers chanteurs de ces exploits — *gesta* — devaient appartenir à la maison du chef. Ils chantaient pour encourager leurs camarades en chemin, et le succès d'une incursion était commémoré par quelque chant de guerre, comme celui de Dinas Vawr. Bientôt la séparation entre les combattants et les chanteurs devint absolue : la division dut s'effectuer dans l'intervalle qui sépare l'*Iliade* de l'*Odyssée*. Achille chante lui-même la gloire des héros; dans l'*Odyssée* apparaît l'ἀοιδός à qui succède le rhapsode. En Espagne, comme ailleurs, se développent deux classes d'artistes. Les *trovadores* sont généralement auteurs; les *juglares* ne sont qu'exécutants — chanteurs, déclamateurs, mimes, bateleurs. Un type, parmi ces humbles artistes, a été immortalisé par M. Anatole France dans *le Jongleur de Notre-Dame*, qui est une belle refonte d'*El Tumbeor*. Mais entre les *trovadores* et les *juglares* il n'y avait aucune démarcation rigide : leurs fonctions s'entremêlaient. Devançant Wagner de huit ou neuf siècles, quelques *trovadores* composaient à la fois les vers et la musique, et en des cas de talents spéciaux, l'auteur des paroles et de la musique les débitait lui-même à l'auditoire.

Les subdivisions abondaient. Il y avait les *juglares* ou acteurs-chanteurs, les *remedadores* ou mimes, les *cazurros* ou muets chargés de fonctions mal définies, ressemblant à celles d'un figurant intelligent. Des *juglares* mieux doués produisaient parfois des œuvres originales; un *trovador*, victime de l'insuccès, se résignait à réciter les vers de ses rivaux plus heureux; et fortui-

tement un *remedador* s'élevait au rang de *juglar*. Il y avait des *juglares de boca* (récitants) et les *juglares de péñola* (musiciens). A l'occasion un *trovador* déclamait ses propres ballades. Alfonso Álvarez de Villasandino, à Séville, au xve siècle, en est un exemple. Le *juglar* écourtait ou allongeait l'original pour s'adapter au public qui l'écoutait. Il subordonnait les paroles à la musique, résumant ou amplifiant, pour les ajuster à un air populaire. Pour faciliter l'effort de sa mémoire il avait recours à cette répétition d'épithètes et de phrases qui est commune à toute poésie primitive. L'organisation la plus ordinaire était que le *juglar de boca* chantait les vers du *trovador*, tandis que le *juglar de péñola* accompagnait sur quelque simple instrument et que le *remedador* mimait le récit.

Dans le monde entier l'histoire des débuts de la littérature est identique. L'aède grec parvient à un poste important dans la maison. Assis sur un siège élevé, incrusté d'argent, il garde l'épouse et distrait les hôtes d'Agamemnon, son patron et son ami. Ainsi Phemios chantait devant les prétendants de Pénélope. Il n'en fut pas toujours ainsi. Bentley nous a dit que le « pauvre Homère, dans ces circonstances et ces temps primitifs, n'eut jamais l'ambitieuse pensée » d'intéresser l'humanité et de parvenir à une renommée éternelle; et qu'il « composa une suite de chants et de rapsodies qu'il chantait lui-même en vue d'un gain minime ou d'une part à la bonne chère dans un festin ou en des jours de réjouissance ». Cette grandeur et cette décadence se produisirent en Espagne comme ailleurs. Pour ces premiers chanteurs, comme pour Demodokos dans l'*Odyssée* et le *sennachie* de Fergus MacIvor, une coupe de vin suffisait. *Dat nos del vino si non tenedes dinneros* (donnez-nous du

vin si vous n'avez pas d'argent), dit le *juglar* qui chante les exploits du Cid. Gonzalo de Berceo, le premier écrivain castillan dont le nom nous soit parvenu, est également le premier à se servir du mot *trovador* dans ses *Loores de Nuestra Señora*. Dans son *Sancto Domingo de Silos* il prouve l'empiétement réciproque de ses fonctions en se dénommant lui-même le *juglar* du saint, et il atteste que son chant « vaudra bien, comme je le crois, un verre de bon vin » :

Bien valdra, commo creo, un vaso de bon vino.

Bien que prêtre et troubadour, fier de sa double mission, Berceo réclame ses gages, sans ombre de fausse honte.

A mesure que croissait la popularité, la modestie disparaissait. Comme tant d'autres, le *trovador* fléchit sous le fardeau de la prospérité. Choyé par les rois et les nobles, il marchanda ses prix et ses salaires. Dans un pays riche comme la France, on lui donnait des chevaux, des châteaux, des domaines; dans l'Espagne pauvre il acceptait des vêtements, des meubles, des ornements — *muchos paños e sillas e guarnimientos nobres*. Il était flatté, cajolé, diligemment ruiné par la funeste bonne volonté de ses protecteurs. Alphonse II d'Aragon, Alphonse le Savant, Denis de Portugal furent de royaux *trovadores*. Poser au *trovador* devint bientôt une tradition de famille dans certaines grandes maisons. Le connétable Álvaro de Luna fit des vers, à l'imitation de son oncle don Pedro, archevêque de Tolède. Le fameux marquis de Santillana est entouré par des rivaux de sa lignée : son grand-père, Pedro González de Mendoza; son père l'amiral Diego Furtado de Mendoza, poète picaresque, hautain, brutal et spirituel; son oncle Pedro Vélez de Guevara qui écrit avec une égale maîtrise et une égale indifférence un cou-

plet spirituel et un chant dévot. La maison de Santillana est « une maison nombreuse avec maints joyeux compagnons »; mais, en tout sauf le succès, son cas représente une mode prédominante.

En cette belle compagnie, les talents du *trovador* se multiplièrent. On attendait de l'artiste qu'il jouât de plusieurs instruments, que sa provision de récits versifiés fût inépuisable, et qu'il sût Virgile sur le bout des doigts. Des écoles furent fondées où l'on enseignait aux aspirants à *trobar* et à *fazer* d'après des principes classiques, et l'espèce s'en accrut au point que *trovador* et *juglar* possédèrent la contrée. Grands et petits, jeunes et vieux, nobles et serfs, tous faisaient ou écoutaient des vers, comme Vidal de Besalú, *trovador* errant, le déclare. Bien que de beaucoup postérieure, l'anecdote de Poggio est peut-être vraie, qu'un pauvre homme absorbé par l'histoire qu'on lui contait, paya le déclamateur pour qu'il ajournât de jour en jour la catastrophe, tellement qu'ayant épuisé toutes ses ressources, il fut bien obligé d'écouter la fin dans les larmes.

La gent troubadour devint finalement une peste aussi malfaisante que devait le devenir l'engeance des chevaliers errants, et ses filets étaient plus largement tendus. Alphonse II d'Aragon ouvrit la marche avec une ballade provençale, affirmant que « ni la neige, ni la glace, ni l'été, mais Dieu et l'amour sont les refrains de ma chanson » :

> Mas al meu chan neus ni glatz
> nom notz ni m'ajuda, ni estatz
> ni res for Deus et amors.

Peu d'hommes pouvaient espérer devenir chevaliers; les gens de tout rang et des deux sexes pouvaient chanter Dieu et l'amour, — ce qu'ils faisaient. Aux empereurs et

aux princes il faut ajouter les figures plus humbles de Berceo en Espagne, et, — pour aller aux extrêmes, — le *joculator Domini*, le fou inspiré Jacopone da Todi, en Italie. Le *juglar* dans ses pérégrinations s'adjoignait la *juglaresa*, l'actrice primitive mentionnée dans le *Libro de Apollonio* et flétrie comme infâme dans les *Siete Partidas* d'Alphonse le Savant. A la cour de Jean II, au xve siècle, un poète excentrique de cour, Garcí Ferrandes de Jerena, épousa une *juglaresa* et vécut pour en déplorer les conséquences dans le *Cancionero* de Baena. Dans l'Europe septentrionale florissait une tribu de joyeux clercs appelés Goliards (d'après un mythique pape Golias) qui comptaient Catulle, Horace et Ovide parmi leurs maîtres, et mélangeaient de blasphèmes leurs vers anacréontiques — comme dans la *Confessio Goliæ* attribuée à tort à Walter Map. Dans les *Canterbury Tales*, Chaucer donne un aperçu de la réputation de cette confrérie :

> He was a jangler and a goliardeys
> And that was most of sinne and harlotryes.

Le type, sinon le nom de ces gens, existait dans la Péninsule. Une loi fut édictée interdisant l'ordination des *juglares*; et dans le *Cancioneiro* portugais du Vatican, Estevam da Guarda raille un *juglar*, qui, ayant pris les ordres dans l'espoir d'une prébende qu'il ne reçut jamais, était, de par sa condition sacrée, empêché d'exercer à nouveau sa profession. En fait, Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, est le plus grand goliard de l'histoire littéraire.

La prospérité du *trovador* et du *juglar* ne pouvait durer. Le premier des *trovadores* étrangers qui vint en Espagne, le gascon Marcabru, traite Alphonse VII (1126-1158) presque comme un égal. Raimbaut de Vaqueiras (1158-1219), dans un des plus anciens spécimens de poésie

espagnole (avec une saveur galicienne bien marquée), n'élève pas moins haut ses prétentions ; et Vidal de Besalú, à la cour d'Alphonse VIII (1158-1214), assiste à l'apothéose du *juglar* :

> Unas novas vos vuelh comtar
> qu'auzi dir a un joglar
> en la cort del pus savi rei
> qu'anc fos de nenguna lei.

C'était un véritable âge d'or. Cent cinquante ans après Alphonse VII, Alphonse le Savant, lui-même *trovador*, classe le *juglar* et ses assistants — *los que son juglares e los remedadores* — avec la racaille de la ville, et il autorise les pères qui ne sont pas eux-mêmes *juglares* à déshériter le fils qui suit cette vocation contre la volonté paternelle.

Le chanteur étranger avait reçu les deniers : l'espagnol reçut les rebuffades. Villasandino, *trovador* galicien, déjà mentionné, était heureux de réciter ses propres pièces à Séville, avouant candidement que, comme un simple *juglar*, il « travaillait pour le pain et le vin » — *labro por pan e vino*. Dans la dernière période, les exécutants étaient des aveugles qui chantaient aux portes des églises et sur les places publiques, mêlant aux vieilles ballades leurs propres banalités. Ce déclin de la prospérité matérielle des producteurs eut un contre-coup ruineux sur la littérature. Un beau *cantar* était écrit par un homme de talent mais pauvre : il vendait ses droits, c'est-à-dire qu'il enseignait la ballade à des récitants qui le payaient en monnaie ou en boisson, quand ils la savaient par cœur. Alors le chant voyageait par la contrée sans qu'aucun nom d'auteur s'y attachât. Il est clair qu'un *cantar* devenu très populaire et répété par maintes lèvres pendant des années, courait le risque de subir des

changements si radicaux qu'au bout de quelques générations l'original pouvait être transformé à un point tel qu'il était en réalité entièrement perdu. Ce fut là, en effet, le sort de la grande masse des chansons espagnoles primitives.

Il est certain qu'il exista des *cantares* sur Bernard del Carpio, Fernán González et les Infants de Lara. Pour ce qui regarde les Infants de Lara, le fait est établi par la magistrale étude de M. Menéndez Pidal. Les assonances des originaux sont conservées par les chroniques et aucun de ceux qui sont versés dans les principes de composition de la prose espagnole (d'où les assonances sont bannies avec une extrême sévérité) ne s'imaginera qu'un Espagnol ait pu écrire une page d'assonances dans un moment de distraction. Deux *cantares* sur le Cid survivent comme fragments et ils doivent l'existence à un accident heureux — d'avoir été fixés par écrit. Il dut y avoir comme en France d'autres pièces du même genre, encore que leur nombre ne fût pas énorme. En Espagne, le *cantar de gesta* fit place à la chronique régulière, qui permet une plus grande exactitude de détail, et au *romance*, avec son mouvement plus rapide et son pittoresque plus grand. Sous ces deux formes le *cantar de gesta* vécut longtemps. Nous y reviendrons plus tard.

Ce chapitre peut se terminer par quelques mots sur les rapports existant entre les littératures française et castillane. Les patriotes sont enclins à l'exagération : c'est le cas d'Amador de los Ríos et du comte de Puymaigre. Aucun fait n'est mieux établi que la vogue du français entre les VIIe et XIVe siècles, avant que la suprématie de Dante, de Boccace et de Pétrarque eût été reconnue. Frédéric Barberousse écrivit, dit-on, en italien, mais son neveu Frédéric II est fidèle aux modèles pro-

vençaux dans ses vers italiens : les *Lodi della donna amata*. Marco Polo, Brunetto Latini et Mandeville se servaient du français pour la même raison qui décida presque Gibbon à écrire son histoire en français. Ces dispositions d'esprit prévalaient partout et l'imitation des modèles français est la règle.

La substitution des caractères galliques aux caractères gothiques en Espagne, pendant le XIe siècle, favorisa l'essor de ce qu'avaient commencé les aventuriers français qui avaient pris part à la reconquête. Les jongleurs français les suivirent pour enseigner aux Espagnols l'art de la *chanson de geste*. L'expression elle-même — *cantar de gesta* — indique une source française. Comme l'origine première du *Poema del Cid* remonte peut-être à *Roland*, de même le *Misterio de los Reyes Magos* est sans doute un rejeton de la liturgie de Cluny. La plus ancienne mention qui soit faite du Cid dans la chronique latine d'Almería rattache, de façon significative, le héros national à Olivier et à Roland. Il est clair que l'histoire des deux paladins français était déjà courante en Espagne. Une autre influence française est visible dans le *Poema de Fernán González*, où l'auteur, faisant allusion à la défaite de Charlemagne à Roncevaux, déplore que la bataille n'ait pas été une rencontre avec les Maures dans laquelle Bernard del Carpio aurait pu les tailler en pièces.

La présence dans la Péninsule de jongleurs français et de troubadours provençaux est encore attestée par d'irréfragables preuves[1]. On insiste habituellement beaucoup

1. Voir : *Los Trovadores en España*, Barcelona, 1889, par Manuel Milà y Fontanals; du même : *Resenya histórica y crítica dels antichs poetas catalans* dans le tome III de ses *Obras completas*, Barcelona, 1890; la remarquable introduction de M. Henry R. Lang à *Das Liederbuch des*

sur ce fait que les Français se trouvaient en proportions très grandes parmi les pèlerins qui visitèrent l'autel de Saint-Jacques de Compostelle, en Galice, et l'on constate que le premier qui ait rédigé une relation de ce pieux voyage fut Aimeric Picaud, Parthenay-le-Vieux, qui remarque peu aimablement que « quand les Basques mangent vous les prendriez pour des pourceaux, et lorsqu'ils parlent, pour des chiens ». Cela se passait au XIIe siècle, et saint Jacques de Compostelle était encore populaire quand l'Anglais William Wey (qui fut *fellow* d'Eton et plus tard, semble-t-il, moine augustin du monastère d'Edyngdon, dans le Wiltshire) écrivit son *Itinerary* (1456). Mais, bien que ce pèlerinage soit noté comme une dévotion particulièrement française dans la *Francesilla* (? 1602) de Lope de Vega, il n'est pas certain que le nombre des pèlerins français ait dépassé grandement celui des autres nations; même en ce cas, cela n'expliquerait pas la prédominance littéraire de la France, car cette prédominance ne saurait être attribuée au passage de bandes de voyageurs illettrés désireux seulement de sauver leur âme et de retourner chez eux. Elle est plutôt le résultat naturel d'une immigration constante de clercs à la suite des évêques et des princes de France, de moines français attirés par les trésors des monastères espagnols, de seigneurs, de chevaliers et de gentilshommes français qui prirent part aux croisades et que les jongleurs, mimes et bateleurs accompagnaient.

De quelque façon qu'on l'explique, l'influence de la France sur l'Espagne est profonde et durable. On l'aperçoit quand l'Espagnol, naturel ou naturalisé, en laisse

Königs Denis von Portugal, Halle, 1894, et la contribution de Mme Carolina Michaëlis de Vasconcellos au *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg, 1897.

voir sa mauvaise humeur. Rodrigue de Tolède, archevêque de la coterie de Cluny, proteste contre les *juglares* espagnols qui célèbrent les victoires de Charlemagne en Espagne; et Alphonse le Savant raille aussi ces triomphes fabuleux puisque l'empereur « conquit au plus quelque rien dans les Cantabres ». Un passage de la *Crónica general* tend à prouver que certains *jongleurs* français donnaient des séances de récitation, évidemment devant un auditoire choisi de patriciens instruits. Ceci soulève une curieuse question. On s'attend à trouver que quelque part en Espagne (dans la Navarre ou le Haut-Aragon) des poèmes furent composés par des trouvères et des troubadours en une langue hybride. Le plus fameux des érudits espagnols, M. Menéndez y Pelayo, incline à croire que des poèmes de ce genre purent exister en Espagne comme ils existèrent en Italie. C'est possible, mais on n'en a encore trouvé aucun. Dans l'*Entrée de Spagne* l'auteur déclare que, à part la chronique apocryphe de Turpin, ses principales autorités sont

> dous bons clerges, Çan-Gras et Gauteron,
> Çan de Navaire et Gauter d'Aragon.

Jean de Navarre et Gautier d'Aragon peuvent être deux bons clercs qui existèrent en chair et en os, mais ils peuvent aussi n'avoir vécu que dans l'imagination de l'auteur. Il est intéressant de constater que, à l'encontre des chansons de geste typiques, l'*Entrée de Spagne* a deux types distincts de rythme (l'alexandrin et le vers de douze syllabes) comme dans le *Poema del Cid*, et que la langue a une certaine saveur exotique. Il serait téméraire de se risquer plus loin quant à présent.

Mais si l'Espagne n'a pas comme l'Italie des poèmes authentiques dans une langue intermédiaire, il existe

dans maints textes primitifs des traces probantes d'influence française et provençale. Deux des plus anciens poèmes lyriques castillans, la *Razón feita d'Amor* et la *Disputa del Alma*, sont adaptés du français; le *Libre de Apollonio* renferme quelques provençalismes ; et la *Vida de Santa María Egipciacqua* est (et pour cause) si complètement gallicisée que Milá y Fontanals, parfait érudit et loyal Espagnol, fut tenté de la prendre pour une de ces productions intermédiaires que l'on recherche en vain. Voulant outrager Pero da Ponte, le vieux *trovador* de son père, Alphonse le Savant raille son ignorance et son incapacité de composer selon la veine provençale : *Vos non trovades como proençal.* Les *Cantigas* d'Alphonse sont franchement provençales dans la variété de leurs vers. Le neveu d'Alphonse, le roi Denis de Portugal, avoue, dans le *Cancioneiro* portugais du Vatican, son ambition de « faire un chant d'amour à la manière provençale » :

> Quer'eu, en maneyra de proençal,
> fazer agora um cantar d'amor.

L'influence provençale était prépondérante en Catalogne, en Galice et en Portugal. Elle était beaucoup plus faible en Castille, où les trouvères du nord firent pour la poésie épique ce que les Provençaux faisaient pour la poésie lyrique à l'est et à l'ouest.

L'influence française, omnipotente en Portugal, est forte aussi en Espagne; et s'il existait quelque recueil de chansons espagnoles aussi ancien que le *Cancioneiro* portugais du Vatican, on s'apercevrait peut-être que, en tout sauf pour la forme, l'influence étrangère n'était dans un pays que de quelques degrés moins marquée que dans l'autre. Pedramigo de Sevilha, poète andalou, écrivit

une pastourelle qui semble imitée d'un original français, et Juan Lopez de Ulhoa composa un *cantar d'amigo* qui rappelle une vieille *chanson de femme* en français; mais ces deux poètes, comme Alphonse le Savant, écrivaient en galicien. Il est difficile de croire que le castillan pût offrir de bonne heure de nombreux exemples en ce genre. Si, en premier lieu, ils avaient existé, il est presque incroyable qu'aucune tradition n'ait survécu à leur sujet. Ensuite, l'idée en elle-même est improbable, car la langue castillane n'était pas encore assez assouplie pour cet usage. De plus, il y eut, dès le début, en Castille, un courant contraire. A part des traces étrangères évidentes dans les premières recensions de l'histoire de Bernard del Carpio (qui passe pour le neveu de Charlemagne), le ton des *romances* est hostile aux Français et, naturellement, cette inimitié s'accrut avec le temps. Le Cid, spécialement, est anti-français. Il jette le roi de France en prison, il renverse, avec des invectives, le trône du roi de France dans Saint-Pierre. Le caractère des femmes françaises devient matière à risée. L'auteur fait ressortir que l'infidèle épouse de Garcí Fernández est française, et quand la mère de Sancho García, française aussi, apparaît dans un *romance*, on la pourvoit, pour amant, d'un Arabe. Ce sont là les faiblesses de l'homme primitif, dans tous les pays; il règle de vieux comptes en bafouant la vertu de la femme, de la mère, des filles ou des sœurs de son ennemi; et dans l'Espagne du moyen âge c'est la Française qui porte le fardeau des scandales communs.

Dans un examen de la poésie primitive de l'Espagne, il convient de ne tirer de conclusions qu'avec une grande prudence. Le *Poema del Cid* et la *Chanson de Roland* appartiennent au même genre, et il y a entre eux des points de ressemblance plus intime. Mais on ne saurait

affirmer qu'une similarité d'incidents implique nécessairement une imitation directe. L'évêque guerrier dans le *Poema* en est un exemple. Sa présence sur le champ de bataille peut être, et fut sans doute, un événement historique, assez commun en des jours où les prélats militants aimaient charger à la tête de leurs troupes; et le chroniqueur peut avoir été le témoin de la prouesse qu'il raconte. Si c'est le cas, le *juglar* espagnol n'eut pas besoin de copier l'épisode dans la *Chanson de Roland*. Qu'il ait entendu la *Chanson*, la chose est possible et elle est même probable; on peut aussi admettre qu'il prit le squelette conventionnel de la *Chanson* telle qu'il le trouva, et qu'il emprunta parfois une épithète. Mais il n'est pas du tout prouvé qu'il soit allé plus loin. De plus, si le *Poema* révélait davantage des traces d'influence française, nous aurions à tenir compte du fait que ce poème, bien qu'au nombre des plus anciens qui aient survécu, ne représente pas la poésie épique nationale dans la période primaire de son développement, et que la copie qui nous en est parvenue est relativement récente et a dû subir de considérables remaniements.

Il faudrait aussi se rappeler qu'il y a des traces fort anciennes d'une réaction sur la littérature française; elles sont, à vrai dire, peu nombreuses, mais elles sont authentiques. Dans un *Fragment de la vie de sainte Foy d'Agen*, qu'on attribue au XIe siècle, l'emprunt du thème espagnol est franchement avoué :

> Canczon audi q'es bella'n tresca,
> Que fo de razo espanesca.

On a fait remarquer que *Mainet*, épopée française fragmentaire du XIIe siècle, peut dériver d'un *cantar de*

gesta espagnol dont les restes se retrouvent dans la prose assonancée de la *Crónica general* (ch. VI, VII, et VIII). Il est à observer que dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi, et son dérivé, le *Méliacin* de Girard d'Amiens, nous voyons le cheval de bois, familier aux lecteurs de *Don Quichotte*, caracoler parmi les planètes. Originaire d'Orient, cette histoire parvient aux Grecs qui la transmettent aux Arabes, et elle passe avec ceux-ci en Espagne. Et c'est en Espagne qu'Adenet le Roi l'emprunte pour l'offrir à l'Occident.

Comme Gaston Paris l'a montré dans une lumineuse étude, le sujet du poème épique intitulé *Anséis de Carthage* est encore plus directement et plus caractéristiquement espagnol. La chronologie est jetée à tous les vents, selon l'habitude des poètes épiques. La fable est celle-ci : Charlemagne a laissé en Espagne un roi qui a déshonoré la fille d'un de ses barons, et le baron, pour se venger, déchaîne sur lui les hordes arabes. Aucun thème ne peut être plus évidemment espagnol. Cette épopée n'est qu'un remaniement maladroit de la légende concernant Rodéric, la Cava, et le comte Julien, avec Carthage substituée à Carthagène. Plus tard *Hernaut de Belaunde* imite quelques épisodes du *Poema de Fernán González*. Ceci, peut-être, épuise la liste des emprunts faits du côté français, et il est manifeste qu'à cette période, la dette littéraire de l'Espagne et de la France est inégalement partagée. Comme le reste de l'Europe, l'Espagne prend trop et donne fort peu; mais, au cours des siècles, les positions sont renversées. Saint-Amant, Théophile, Sorel, Racan, les deux Corneille, Desmarets, d'Ouville, Gillet de la Tessonnerie, Boisrobert, Rotrou, Cyrano de Bergerac, Tristan, Scarron, Molière, Quinault et Le Sage, — pour ne mentionner au

hasard que quelques noms des plus connus, — font pencher la balance en faveur de l'Espagne. Et l'inépuisable théâtre espagnol, aux richesses duquel les Français empruntèrent, n'est qu'un fragment de la littérature dont nous nous occupons.

CHAPITRE II

L'ÉPOQUE ANONYME (1150-1220)

La littérature primitive de l'Espagne, comme celle de tout pays où l'on peut observer l'origine et le développement des lettres, est religieuse et épique. Ces pièces primitives sont généralement caractérisées par une veine de poésie populaire ou inconsciente, avec à peine une touche de facture personnelle, et il est souvent arbitraire d'attribuer l'une ou l'autre à tel ou tel écrivain. Nous manquons des données qui nous permettraient d'établir quelle est la plus ancienne œuvre littéraire écrite en castillan. Judah ben Samuel le Lévite et Raimbaut de Vaqueiras emploient quelques vers espagnols dans leurs poèmes, mais ce sont là des fantaisies. Il existe un *Misterio de los Reyes Magos* qui fut peut-être représenté dans la cathédrale de Tolède au commencement du XIIe siècle, et que sa source liturgique nous autorise à considérer comme un des premiers monuments de la littérature castillane. Si M. Lidforss avait raison de l'attribuer au XIe siècle, cette pièce serait l'une des plus anciennes qui existât dans une langue moderne. Amador de los Ríos en recule encore la date. Ces conjec-

tures sont vraisemblablement excessives. Dans le manuscrit où il se trouve, le *Misterio* vient à la suite d'un commentaire sur les lamentations de Jérémie, écrit par un chanoine d'Auxerre, Gilibert l'Universel, qui mourut en 1134. L'existence de ce petit drame sacré fut revélée à la fin du XVIIIe siècle par Felipe Fernández Vallejo (archevêque de Saint-Jacques-de-Compostelle de 1798 à 1800) qui le classifia comme une scène dramatique qu'on devait jouer pour la fête de l'Épiphanie, et la supposa dérivée de quelque original latin. Ces deux conjectures ont été reconnues exactes.

Le théâtre chrétien est d'inspiration ecclésiastique et, dans toute l'Europe, les premières pièces ne sont que des versions laïques de modèles étudiés dans le sanctuaire. La messe elle-même, les services du jour des Rameaux et du Vendredi-Saint sont les débris d'un drame sacré fort compliqué. Le *Misterio* espagnol procède d'un des offices latins en usage à Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne et Orléans, avec, pour motif, la légende des Mages, et les offices latins sont en partie des interprétations dramatiques de pieuses traditions orales, en partie des amplifications de l'apocryphe *Protevangelium Jacobis Minoris* et de l'*Historia de Nativitate Mariae et de Infantiá Salvatoris* [1]. Ces pièces liturgiques franco-latines, mentionnées ici dans l'ordre probable de leur composition pendant les XIe et XIIe siècles, entrèrent en Espagne avec les Bénédictins de Cluny et de même que chaque recension originale est un perfectionnement de son prédécesseur immédiat, de même le mystère espagnol comporte de nouveaux développements. Dans le drame de Limoges, il n'y a pas d'action, le dialogue

1. Joannes Karl Thilo : *Codex apocryphus Novi Testamenti.* Lipsiae, 1833. Pp. 254-161, 388-393.

consistant en une distribution de phrases liturgiques entre les personnages; dans l'office de Rouen, le nombre des personnages est augmenté, et Hérode, bien qu'il ne paraisse pas, est mentionné; dans une recension subséquente, figurent les bergers. Il ne reste du *Misterio* qu'un fragment d'environ cent cinquante vers, se terminant au moment où les rabbins consultent leurs livres sacrés pour répondre à Hérode au sujet des « prophéties que prononça Jérémie ». Sa provenance est établie par le fait qu'il contient les trois mêmes vers de Virgile (*Énéide*, VIII, 112-114) intercalés par celui qui arrangea le rite d'Orléans. Les noms des Mages sont donnés, et un discours est débité par Gaspar : points importants qui aident à fixer la date de composition de l'ouvrage. On trouve dans Bede un passage où il s'agit de Melchior *senex et canus*; de Balthasar *fuscus, integre barbatus*; de Gaspar *juvenis imberbis*; mais ce passage semble être une interpolation. Les noms des Mages figurent même dans la fameuse mosaïque de Sant'Apollinare della Città, à Ravenne, qui est du VIe siècle; et ici encore leur insertion n'est probablement due qu'à une pieuse réflexion après coup. Si M. Hartmann a raison quand il affirme que les noms traditionnels des Mages ne furent courants qu'après la prétendue découverte de leurs restes à Milan en 1158, la date du *Misterio* ne saurait être fixée que vers la fin du XIIe siècle. Mais sur ce point nous n'avons aucune certitude.

Bien que le *Misterio* nous soit parvenu à l'état fragmentaire, il en reste assez pour montrer que l'auteur espagnol perfectionna ses modèles. Il ranime l'action dramatique, avive le dialogue et donne au spectacle une atmosphère plus vivante. Conduits par l'étoile, les Mages paraissent d'abord séparément, puis tous les trois. Ils

célèbrent la naissance du Christ, qu'ils vont adorer, après un pèlerinage de treize jours. Rencontrant Hérode, ils lui font part de leur mission ; Hérode conjure ses *abades* (rabbins), ses conseillers et ses devins de scruter les livres mystiques et de lui dire si le récit des Mages est vrai. L'intensité dramatique des paroles échangées entre Hérode et ses rabbins dépasse tout ce qu'on peut trouver dans les offices franco-latins, et l'on remarque un progrès identique dans le mécanisme et la rapidité de l'action. On y rencontre même une trace d'esprit critique qui est une nouveauté dans les anciens mystères. Le premier et le troisième mages voudraient voir pendant une autre nuit le signe miraculeux de l'étoile, et le deuxième voudrait l'observer pendant trois nuits encore. Ce fragment, écrit en vers de six, huit et douze syllabes, forme l'assise du théâtre espagnol, et de là proviennent « la clarté et le parfum des *autos* épanouis et étoilés », qui devaient ravir Shelley. Si important et si vénérable que soit le *Misterio*, la façon plus libre dont y est traitée la liturgie, son heureux mélange de réalisme et de dévotion et sa vivacité d'action sont autant d'arguments contre sa prétendue antiquité. Il est encore ancien si nous acceptons la conclusion qu'il fut écrit une vingtaine d'années avant le *Poema del Cid*, c'est-à-dire en 1120 environ.

Ce poème épique, digne pendant de la *Chanson de Roland*, est le premier grand monument de la littérature espagnole. De même que le *Misterio*, le *Poema del Cid* nous parvient tronqué et mutilé. Le commencement en est perdu ; une page du milieu contenant une cinquantaine de vers, devant faire suite au vers 2337, s'est égarée ; une autre page manque après le vers 3307 comme l'a le premier démontré M. Menéndez Pidal ; et la fin a été retouchée par des mains maladroites. Le

poème ne nous est connu que par un seul manuscrit, qui est du XIVe siècle [1] : la date en est définitivement établie. L'époque de la composition doit se placer, croit-on, vers le milieu du XIIe siècle (environ 1140), cinquante ans à peu près après la mort du Cid. Le *Poema del Cid* se trouverait ainsi situé à mi-chemin entre *la Chanson de Roland* et le *Niebelungenlied*. Sous sa forme actuelle, il est le résultat d'innombrables retouches qui équivalent à une refonte. L'auteur en est inconnu : le Per Abbat nommé à la fin est, comme le Turoldus de la *Chanson*, le transcripteur d'une copie infidèle. Les assonances sont grossièrement traitées, des phrases sont omises ou transposées d'un vers à un autre; parfois deux vers n'en forment plus qu'un. Le mètre qui prédomine est l'alexandrin, imité probablement de la chronique latine qui pour la première fois mentionne le héros sous son nom populaire.

Ipse Rodericus, Mio Cid semper vocatus,
De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatus.

La métrique régulière est fort mal suivie. Certains vers ont vingt syllabes, d'autres n'en ont que dix, et comme la plupart de ces irrégularités proviennent de négligences du copiste, notre gratitude envers Per Abbat est mêlée du regret que nous éprouvons à l'endroit de sa méthode désordonnée. C'est à lui cependant que nous devons la conservation de ce *cantar de gesta*, comme c'est à Tomás Antonio Sánchez que nous en devons la publication, en 1779, plus d'un demi-siècle avant qu'aucune *chanson de geste* ait été imprimée.

1. Le manuscrit R. 200 de la *Biblioteca Nacional* n'a aucune autorité, étant une copie du codex du XIVe siècle faite à Burgos en octobre 1596, par Juan Luis de Ulibarri.

Le *Poema* a un double thème : les exploits du Cid en exil, et le mariage de ses deux filles avec les Infants de Carrion. Le Cid légendaire diffère grandement du Cid de l'histoire. Des sceptiques trop absolus ont nié son existence; mais Cervantes, avec son bon sens, rétablit la vérité dans *Don Quichotte* (Ire part., chap. XLIX). Indubitablement le Cid vécut en chair et en os; que les exploits qu'on lui attribue soient véridiques, c'est une autre question. L'ironie parfois le réclame comme sien. Le mercenaire à la solde des émirs de Saragosse est transformé en un patriote exemplaire; le pillard d'églises devient la fleur de l'orthodoxie; le soudard endurci nous est présenté comme le type du jeune premier; l'incarnation de la nationalité espagnole est surtout connue par son titre arabe (*sidi* = maître). Il ne fut pas sans défauts; mais il est bon de se rappeler que les faits invoqués contre lui proviennent d'historiens arabes hostiles et qu'il est nécessaire de le juger à la mesure de son temps. Ses ennemis, tout en le maudissant, le proclamaient « un miracle des miracles de Dieu et le conquérant des bannières ». Ruy Díaz de Bivar — pour lui donner son vrai nom — fut autre chose qu'un flibustier dont les hauts faits frappèrent l'imagination populaire : il représentait l'unité et la suprématie de la Castille sur le Leon. Il prouva, par exemple, presque contre toute probabilité, que les Espagnols étaient de force à lutter contre les Maures. Après sa mort à Valence en 1099, sa mémoire devint une propriété nationale embellie par l'imagination poétique populaire. Dans la ténébreuse période qui s'étend du désastre d'Alarcos (1194) à la victoire triomphale de Las Navas de Tolosa (1212) le Cid Campeador fut glorifié comme le héros qui ne désespéra jamais de son pays.

En lisant le *Poema del Cid*, on se rappelle *Garin le Loherain* et surtout la *Chanson de Roland*. Le Cid est dépeint sous des couleurs plus humaines que Roland : il relâche ses prisonniers sans rançon et leur donne même de l'argent pour retourner chez eux. Dans la *Chanson*, Charlemagne détruit les idoles dans les mosquées, baptise de force cent mille Sarrasins et massacre les récalcitrants; dans le *Poema*, le Cid gouverne avec tant de douceur une province conquise que, à son départ, les Maures pleurent et prient pour qu'il fasse un heureux voyage. Dans les deux cas, l'intervention du merveilleux est à peu près semblable. L'archange Gabriel apparaît à Charlemagne; il apparaît également au Cid. L'archevêque français Turpin engage la bataille, dans la *Chanson*; l'évêque français Jérôme conduit la charge, dans le *Poema*. Roland et Ruy Díaz sont absous et exhortés dans le même but : l'archevêque est *curunez*, l'évêque est *coronado*. Ce ne sont là que des détails qui, tout en indiquant que la *chanson de geste* française a pu exercer quelque influence extérieure et formelle, ne prouvent pas une imitation directe. Le sujet et l'esprit, dans le *Poema*, sont essentiellement espagnols et, en tenant compte de ce fait que le *juglar* se sert de la formule épique conventionnelle, son œuvre est grande en vertu de sa simplicité, de sa force, de sa rapidité et de sa fougue. Qu'il traite de la loyauté affamée du Cid exilé, ou de sa rentrée en grâce auprès d'un roi ingrat; qu'il célèbre la chute du comte de Barcelone ou la capitulation de Valence; qu'il chante les épousailles d'Elvira et de Sol avec les Infants de Carrion, ou la soif de vengeance du Cid qui s'acharne à obtenir réparation de ses lâches gendres, le poète est bien inspiré et sûr de lui.

L'unité de conception et de langue interdit de supposer

que le *Poema* soit de plusieurs mains, et la discrète division de l'ouvrage en *cantares* séparés tend à démontrer qu'une seule intelligence y travailla. La première partie se termine par le mariage des filles du héros; la seconde par l'opprobre des Infants de Carrion et la proclamation que les rois d'Espagne sont issus de la race du Cid. Les dons du poète s'exercent le mieux quand il a à relater quelque fait d'armes, par exemple dans le passage fameux où il raconte comment le Cid chargea à Alcocer. C'est là l'œuvre d'un génie original qui, s'il emprunta quelque chose, sut se l'approprier en la traitant d'une façon personnelle. Il est fâcheux que son nom ait péri; mais des témoignages tirés d'une connaissance intime de l'œuvre nous permettent d'arriver à une conclusion probable. La conjecture que le poète était asturien peut être négligée. Il faut noter qu'il relate avec une exactitude topographique des plus minutieuses les excursions du Cid dans les districts de Castejón et d'Alcocer; il donne une description détaillée de l'épisode principal — l'insulte faite aux filles du Cid dans les bois de Corpes, près de Berlanga; les quatre principaux itinéraires, dans le *Poema*, sont surchargés de détails infimes, depuis Molina jusqu'à San Esteban de Gormaz, tandis qu'ils deviennent vagues et confus quand ils s'étendent à Burgos et à Valence. De la contrée autour de Saragosse le *juglar* ne connaît presque rien. La supposition la plus vraisemblable est que l'auteur inconnu de ce chef-d'œuvre primitif était originaire du valle de Arbuyuelo, et cette opinion a pour elle l'autorité de M. Menéndez Pidal. Quoi qu'il en soit, c'est un singulier témoignage de la valeur de ce poète que d'avoir fait accepter à l'humanité, au lieu du Cid historique, l'enfant de son imagination. C'est ce dernier qui, sous des formes diverses, survit dans le *Cid* de Corneille,

dans la *Légende des Siècles* de Victor Hugo, dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, et dans les *Trophées* de M. José Maria de Heredia.

Une découverte récente a fait connaître des fragments d'un *cantar de gesta* perdu, qui, d'après Gaston Paris, pourrait avoir été composé antérieurement même au *Poema del Cid*; il serait en tout cas d'une haute ancienneté. Ce *cantar* se rapporte à un incident, plus ou moins historique, qui eut lieu vers la fin du dixième siècle : la mort des sept fils de Gonzalo Gustioz, seigneur de Salas, dans le canton de Lara. Ces sept jeunes gens seraient, dit-on, tombés au Campo de Almenar en combattant contre un lieutenant d'Al-Mansour, Gálib, qui figure sous le nom de Galve dans le *Poema del Cid*. La version populaire de ce tragique épisode les fait mourir par suite de la trahison de leur oncle, Ruy Velázquez, qui vengeait ainsi une insulte faite à sa femme, Doña Lambra, le jour de leurs noces. Tel est le sujet embelli par le *juglar*, qui raconte comment Gonzalo Gustioz avait déjà été livré à Al-Mansour par le traître Ruy Velázquez. Pendant la captivité de Gustioz, les têtes de ses fils et celle de leur gouverneur Nuño Salido sont envoyées à Al-Mansour : on les montre au père qui les prend l'une après l'autre dans ses mains et leur dit un dernier adieu. Gustioz reçoit dans sa prison la visite de la sœur d'Al-Mansour et en a un fils qui est baptisé sous le nom de Mudarra González : Mudarra retrouve son père et se venge du traître son oncle et de ses gens. Une *Gesta de los Infantes de Lara*, — qui n'est peut-être pas le premier *cantar* ayant commémoré cette sombre légende, — fut composée au XIIe siècle, mais elle a eu le sort de la plupart des poèmes épiques espagnols et ne peut être devinée que par quelques passages en prose assonancée de la *Crónica general*. Le meurtre des

Infants et ses conséquences formèrent le sujet d'un *cantar* dans lequel d'importants développements furent introduits par le *juglar* ou les *juglares* qui le composèrent vers la fin du XIIIe siècle. Cette seconde *gesta* des Infants de Lara est incrustée dans une nouvelle *Crónica general* compilée sous le règne d'Alphonse XI et finie le 21 janvier 1344, et aussi dans une refonte de la troisième *Crónica general* qui date du commencement du XVe siècle. M. Menéndez Pidal, avec une patience et une habileté admirables, a pu reconstituer dans leur forme originale environ trois cents lignes du *cantar* primitif. Il y a dans ce fragment retrouvé, surtout dans les lamentations de Gonzalo Gustioz, des vers qui expriment avec une rare force et une singulière beauté poétique les émotions profondes et sauvages d'une époque barbare. Là, comme dans le *Poema del Cid*, il y a des traits communs avec les chefs-d'œuvre de l'épopée française; mais la *gesta* des Infants de Lara est une œuvre essentiellement originale et nationale qui, en dehors de sa grande valeur intrinsèque, a permis à M. Menéndez Pidal de démontrer 1° que la vie de la poésie épique castillane était beaucoup plus longue qu'on ne l'avait supposé jusqu'alors, et 2° que les plus vieux *romances* dérivent presque indubitablement de *cantares de gesta* perdus.

Plus fantastique encore que dans le *Poema del Cid* est la personnalité de Ruy Diaz telle que l'offre le compilateur anonyme de la *Crónica rimada* (*Chronique rimée des Événements d'Espagne de la mort du roi Pélage à Ferdinand le Grand et plus spécialement des Aventures du Cid*). La composition qui porte ce titre encombrant et qu'on appelle aussi le *Cantar de Rodrigo*, consiste en 1125 vers[1] pré-

1. M. Menéndez Pidal fait remarquer que quelques-uns de ces pré-

cédés d'un fragment de prose vaguement assonancée. Ce n'est qu'après des digressions et des histoires concernant Miro et Bernardo, évêques de Palencia et sans doute compatriotes du compilateur, que le Cid paraît. Ce n'est plus, comme dans le *Poema*, un héros populaire, idéalisé d'après une réputation historique : c'est une figure imaginaire et demi-fabuleuse. A l'âge de douze ans, il tue Gómez Gormaz — extravagante combinaison d'un nom patronymique et du nom d'un château appartenant au Cid. Il est réclamé par la fille du mort, l'épouse, défait les Maures et conduit l'armée du roi Ferdinand aux portes de Paris, après avoir en route vaincu le comte de Savoie. Les légendes s'entassent les unes sur les autres, et le poème, dont la fin est perdue, s'interrompt sur la requête que présente le pape pour obtenir une trêve d'une année. Le roi Ferdinand, agissant d'après les conseils du Cid, étend volontairement cette trêve à une période de douze années.

Il est difficile de dire si le *Cantar de Rodrigo*, tel qu'il a survécu dans un manuscrit du xve siècle, est l'œuvre d'un seul auteur ou si c'est un assemblage de morceaux divers dus à des mains différentes. L'obscurité du langage, qu'on a prise pour de l'archaïsme, résulte peut-être des défauts du manuscrit (bien que ces défauts aient été apparemment exagérés par ouï-dire). Dozy croit que le *Cantar de Rodrigo* fut fabriqué avec de vieux *romances*. Bien plus plausible est la conjecture de Gaston Paris qui veut qu'il soit basé sur des *cantares de gesta* antérieurs, et que ce qui est commun au *Rodrigo* et aux *romances* s'explique par ce fait qu'ils dérivent des mêmes sources. La versification est celle du vers de seize syl-

tendus vers (par ex. 235-248, 312-313) sont simplement de la prose. (*La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896, p. 22).

labes, chaque hémistiche formant un vers simple de *romance*. C'est là un signe de date moins ancienne confirmé par d'autres indications : imitation du *Poema*, connaissance familière des emblèmes héraldiques; pressentiment de la métrique des « poèmes cléricaux »; transformation du Cid en baron féodal. D'autres témoignages tendent à montrer que le *Rodrigo*, rassemblé peut-être pendant le XIIIe siècle, aurait été retouché au XIVe ou au XVe par un compilateur patriote qui réunit des fragments préexistants en les réduisant à l'assonance en *a-o*. Quoi qu'il en soit, il reste encore un beau fragment du pastiche primitif, et le *Rodrigo* est intéressant comme source de plusieurs des *romances* sur le Cid dont nous devons un recueil très complet à une érudite éminente, Mme Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Très inférieur au *Poema*, le *Rodrigo* prend rang avec lui comme relique représentative de l'école perdue des *cantares de gesta*.

Trois poèmes anonymes, dont les dates sont assez incertaines, le *Libro de Apollonio*, la *Vida de Santa Maria Egipciacqua* et le *Libro dels tres Reys dorient* ont été découverts dans un manuscrit de l'Escurial par Pedro José Pidal et furent pour la première fois publiés par lui en 1844. L'histoire d'Apollonius, traduction supposée d'un roman grec, passe dans la littérature européenne par les *Gesta Romanorum*; elle existe même en danois et en islandais, et elle est familière aux lecteurs anglais de *Pericles*. L'Espagnol anonyme, probablement originaire de l'Aragon, qui arrangea cet ouvrage au XIIIe siècle, raconte vigoureusement et clairement son histoire, esquissant déjà dans Tarsiana le type de Preciosa, l'héroïne de la *Gitanilla* de Cervantes et de l'opéra de Weber. Malheureusement les réflexions morales de la fin sur les vanités de la vie gâtent l'effet général. Les

quatrains monorimes de quatorze syllabes sont des preuves d'une origine française ou provençale. Cette innovation prosodique, appliquée à plus de six cents stances, est considérée par l'auteur lui-même comme son titre principal de distinction, et il implore Dieu et la Vierge pour qu'ils le guident dans l'exercice de cette nouvelle maîtrise (*nueva maestria*). On ne sait pas de façon certaine s'il fut l'introducteur de cette nouveauté, mais sa prière fut exaucée mieux qu'il n'osait l'espérer. L'innovation eut un succès immédiat, et sous le nom de *cuaderna via* demeura à la mode pendant environ deux cents ans.

La *Vida de Santa Maria Egipciacqua* est probablement le plus ancien exemple qui existe en castillan de vers de neuf syllabes. Il est emprunté à la *Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, attribuée, sans grande raison, à l'évêque de Lincoln, Robert Grosseteste (? 1175-1253) dont les *Carmina Anglo-Normannica* renferment la pièce française. La version espagnole suit fort exactement la française; mais la métrique est maniée avec une assurance remarquable pour une première expérience. Comme il arrive à d'autres ouvrages de cette époque, le titre du court *Libro dels tres Reyes dorient* est trompeur. La visite des Mages est expédiée dans les cinquante premiers vers; le reste relate la fuite en Égypte, le miracle accompli en faveur de l'enfant lépreux du voleur et l'identification de celui-ci avec le brigand repentant du calvaire. On n'a pas encore découvert l'original; le fait que les vers sont de neuf syllabes semble indiquer une source française ou provençale.

Dans la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, sujet qui passa dans la littérature du moyen âge d'après une copie de vers latins appelée *Rixa animi et corporis*, il y a un

retour à l'alexandrin, bien qu'avec des variantes dans les mesures prosodiques. Ainsi, en certains passages, on remarque une tentative de suivre le modèle immédiat, un poème anglo-normand en couplets rimés de six syllabes et attribué à tort à Walter Map. On peut mentionner avec la *Disputa*, le *Debate del Agua y el Vino* et le premier poème vraiment lyrique en castillan, la *Razón feita d'Amor*. Écrit en vers de neuf syllabes, ce poème a pour sujet un rendez-vous d'amants, leur entretien, leurs aveux réciproques, leur séparation. Le *Debate* et la *Razón*, découverts par Hauréau et publiés en 1887 par M. Alfred Morel-Fatio, sont peut-être bien d'un même auteur; en tous cas il est tentant d'identifier l'écrivain avec le Lope de Moros (probablement d'origine navarraise ou aragonaise) mentionné dans le dernier vers : *Lupus me fecit de Moros*, mais selon toute apparence Lope de Moros n'est que le nom du copiste. Quel qu'ait pu être l'auteur, les pastourelles françaises, provençales ou portugaises lui étaient évidemment familières. Sa délicatesse de sentiments, son exécution soignée, ses effets lyriques voulus, annoncent un artiste qui connaît son métier, un poète trop personnel pour se contenter de narrations rimées. Il transforma ce qu'il emprunta, se l'appropria complètement et pourvut la Castille d'une méthode nouvelle d'écrire. Il était fort en avance sur son époque. La langue n'avait pas encore acquis sa souplesse; le goût populaire était hostile; le lyrisme espagnol florissait seulement en Galice et ne pouvait se transplanter brusquement. Pourtant l'effort fut justifié, car il termine la période anonyme par une œuvre qui n'a de supérieur que le *Poema del Cid*.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE D'ALPHONSE LE SAVANT ET DE SON FILS SANCHE (1220-1300)

Si l'on rejette l'hypothèse que Lope de Moros est l'auteur de la *Razón feita d'Amor*, le premier poète castillan dont le nom nous parvienne est Gonzalo de Berceo (?1180-?1246), prêtre séculier attaché au monastère bénédictin de San Millán de la Cogolla, dans le diocèse de Calahorra. On ne sait de lui que peu de chose. Il était diacre en 1221 et son nom figure dans divers documents de 1237 à 1246. Dans la *Vida de Sancta Oria, virgen*, le dernier, et peut-être le meilleur de ses ouvrages, il parle de sa vieillesse présente; il mentionne le lieu de sa naissance, Berceo, dans son *Historia del Señor San Millán de la Cogolla* et dans sa *Vida de Sancto Domingo de Silos*. Les autres sujets de ses écrits sont *le Sacrifice de la Messe, le Martyre de Saint-Laurent, les Louanges de Notre-Dame, les Signes visibles qui précèdent le Jugement, les Miracles de Notre-Dame* et *les Lamentations de la Vierge sur la Passion de son Fils*. Trois hymnes au Saint-Esprit, à la Vierge et à Dieu le Père sont d'une authenticité douteuse. A la plupart des éditions de Berceo

est ajouté un poème à sa louange, attribué à un écrivain inconnu du XIVe siècle : on croit que ce poème est dû à Tomás Antonio Sánchez, le premier éditeur des œuvres complètes de Berceo. Deux cents ans après sa mort, Berceo était probablement oublié et le marquis de Santillana, au XVe siècle, l'ignorait évidemment. Cependant Ambrosio Gómez publia quelques vers de lui dans le *Moisén Segundo* (1653).

Berceo écrit en langue vulgaire, n'étant pas, déclare-t-il, assez savant en latin ; ce qui ne l'empêche pas d'avoir des prétentions. Il note consciencieusement la différence qui existe entre ses *dictados* (poèmes) et les *cantares* (chansons) d'un simple *juglar*, et il maintient ses droits au titre de poète à cause de l'emploi qu'il fait de la *cuaderna via*, telle qu'elle se trouve dans le *Libro de Apollonio*. Si les résultats obtenus ne sont pas fameux, ce n'est pas qu'il manquât de persévérance ; son labeur n'est que trop considérable puisqu'il nous a laissé plus de treize mille vers. Puymaigre trouve que les paraphrases de Berceo, dans le *Sacrificio de la Misa* (stances 250-266), sont pâles à côté de celles de Dante : rien de plus certain, mais la comparaison n'est guère équitable, car le grand poète florentin hérita d'une solide tradition littéraire qui faisait absolument défaut au naïf rimeur castillan. Berceo est gêné par son manque d'imagination, par l'absence de modèles, par la portée limitée de ses sujets et par les pieux scrupules qui l'empêchaient d'élargir le cadre de ses légendes. Cependant, il réunit l'onction à la simplicité et ses développements de lieux communs théologiques sont éclairés par de soudaines lueurs d'inspiration mystique auxquelles n'atteint aucun autre écrivain de son pays et de son époque. Il ne fut pas un grand poète, et n'aurait jamais pu l'être, mais il a fondé une école : il précéda

Luis de León et sainte Thérèse. Il fut un précurseur dans le champ de la pastorale religieuse espagnole, et, comme son instinct fruste est presque son seul guide, il a les défauts de l'inexpérience, mais il a le charme de l'ingénuité.

On a dit que Berceo a pris ses prodiges tels qu'il les a trouvés dans les *Miracles de la sainte Vierge* du trouvère français Gautier de Coinci, prieur de Vic-sur-Aisne (1179-1236). La question ne peut être résolue si simplement. Il est certain qu'Alphonse le Savant connaissait l'ouvrage de Gautier, car il mentionne le codex de Soissons comme « un livre plein de miracles » :

En Seixons, ond' un liuro à todo chẽo
De miragres.

Berceo dut lire aussi le livre du Français. Des vingt-cinq légendes de la Vierge relatées par Berceo, dix-huit se trouvent dans Gautier, qui en raconte cinquante-cinq. Ceci ne serait pas décisif, car les deux auteurs auraient pu puiser à des sources communes, par exemple le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et le *Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis* de Potho de Prüffling. Pourtant, il y a entre Gautier et Berceo des coïncidences de pensée et d'expression qui ne peuvent être accidentelles, et il faut noter que, dans plusieurs cas où Gautier invente un détail, Berceo le reproduit. Il faisait comme tout le monde en empruntant au français, et dans le *Duelo que hizo la Virgen María*, il avoue candidement la supériorité de la source septentrionale.

Toutefois, il serait injuste de ne voir en lui qu'un simple plagiaire. Sept de ses légendes lui viennent d'ailleurs que de Gautier, et il condense habilement les

narrations de son prédécesseur. Malgré son exubérance habituelle, il raconte en 108 vers la légende de saint Ildephonse quand il en faut 1350 à Gautier; le même Gautier décrit aussi le miracle de Théophile en 2090 vers alors que Berceo se contente de 657. Berceo l'emporte sur le prieur de Vic-sur-Aisne par sa faculté de choisir, son instinct de ce qui est essentiel, sa sobriété de ton, sa vision réaliste, et son mouvement plus rapide. Il ne manque jamais d'utiliser les moindres occasions, comme lorsqu'il trouve la singulière chanson, en vers octosyllabiques rimés, avec son refrain obsédant : *Eya velar!* dans le *Duelo que hizo la Virgen María* (stances 178-190). Malheureusement, la plupart des éditeurs de Berceo, par leur arrangement du texte, sont parvenus à cacher au lecteur ce poème si curieux.

Dans les dix mille vers du *Libro de Alexandre* sont racontées pour la première fois en castillan l'histoire de Troie et les aventures du conquérant macédonien, telles qu'elles sont narrées dans l'*Alexandreis* de Gautier de Lille et dans les versions de Lambert le Tort de Châteaudun et d'Alexandre de Bernai. Des érudits ont cru remarquer dans le texte des traces du dialecte léonais, et, s'il en était ainsi, l'attribution de cet ouvrage à Berceo serait inacceptable; pourtant, le poème porte son nom dans un manuscrit découvert par M. Baist, et le Juan Lorenzo — *natural de Astorga* — mentionné à la fin, est un simple copiste. Le *Poema de Fernán González*, par un moine inconnu de San Pedro de Arlanza, ne peut être antérieur à l'année 1250. C'est une refonte, sous la forme de la *maestría de clerecía*, de ces légendes épiques sur Fernán González qui ont disparu ailleurs. Au point de vue de l'histoire littéraire, une importance considérable s'attache donc au poème espagnol dont on

croit trouver des traces, au nord des Pyrénées, dans *Hernaut de Belaunde*.

C'en est assez pour la poésie. La prose castillane se développe parallèlement. Un de ses premiers spécimens est un traité didactique, les *Diez Mandamientos*, composé à l'usage des confesseurs par un moine navarrais, au commencement du XIIIe siècle. Viennent ensuite les *Anales Toledanos*, en deux parties distinctes (la troisième est de beaucoup postérieure); elles furent composées entre 1220 et 1250. Rodrigo Jiménez de Rada, archevêque de Tolède (1170-1247), écrivit en latin une *Historia Gothica*, commençant à l'invasion des Goths et allant jusqu'à l'année 1243. Entrepris sur l'ordre de saint Ferdinand, roi de Castille, cet ouvrage fut résumé et traduit en castillan sous le titre de *Estoria de los Godos*, peut-être par Jiménez de Rada lui-même, quoique cela soit peu probable. C'est vers la même époque, en 1241, que fut rédigé le *Fuero Juzgo* (*Forum Judicum*), qui est une transcription castillane d'un code gothique, d'origine romaine en substance, et donné par saint Ferdinand (1200-1252) aux Espagnols fixés à Cordoue et dans d'autres villes méridionales, après la reconquête. Mais bien qu'on suppose qu'Alphonse ait pris part à la traduction, dont l'importance est plutôt philologique, l'intérêt littéraire de cet ouvrage est trop mince pour nous arrêter ici. Deux curieux spécimens de prose ancienne sont les lettres qu'on fait écrire par Alexandre mourant à sa mère : leur découverte accidentelle dans le manuscrit copié par Juan Lorenzo en a amené l'insertion à la fin du *Libro de Alexandre*. Elles sont traduites d'un recueil arabe de sentences morales par Hunain ibn Ishâk al-'Ibâdî; la première se trouve dans le *Bonium* (ainsi appelé d'après son soi-disant auteur, roi fabuleux de Perse); la seconde

dans la traduction du *Secretum Secretorum,* appelée *Poridat de las Poridades.* On en est réduit aux conjectures quant à l'auteur et à la date exacte de ces compilations et du *Libro de los doce Sabios* qui traite de l'éducation des princes et fut peut-être rédigé sur l'ordre de saint Ferdinand ou de son fils.

Ces œuvres ne sont que des tentatives préliminaires, et la prose castillane ne devait recevoir sa forme permanente que des mains du roi Alphonse le Savant (1220-1284) qui succéda à son père en 1252. Frustré de son ambitieux espoir d'être empereur, en guerre avec les papes, avec ses frères, ses enfants et son peuple, Alphonse ne fut pas mieux traité après sa mort que pendant sa vie. Mariana formule le verdict populaire en une sentence à la Tacite : *Dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit.* De toutes les fables scandaleuses qui courent sur son compte, la plus connue est la phrase qu'on lui prête : « Si, à la création, Dieu m'avait consulté, il aurait fait le monde autrement qu'il n'est. » Cette invention est de Pierre IV le Cérémonieux, et si ce dernier en prévit le résultat ce fut un faussaire de génie. Heureusement rien ne peut priver Alphonse du droit qu'il a d'être considéré comme la source de toute vie intellectuelle espagnole. Les désastres politiques ne diminuèrent jamais l'ardeur de ses recherches. Comme Bacon, il prit pour domaine toutes les connaissances : astronomie, musique, philosophie, droit canon, droit civil, et il engagea de force ses sujets dans ces voies peu fréquentées. Cataloguer ses entreprises scientifiques et dresser la liste de ses collaborateurs juifs et arabes serait, pour un bibliographe, une rude besogne. Les *Tablas Alfonsies* et les *Libros del Saber de Astronomia* contiennent maintes corrections

minutieuses du système de Ptolémée dans lequel le savant monarque semble avoir soupçonné une erreur radicale; mais l'intérêt que nous offrent à présent ces compilations est d'avoir dirigé la langue castillane dans le sens de l'exactitude et de la clarté.

Les mêmes qualités se remarquent dans des traités encyclopédiques tels que le *Septenario*[1], qu'Alphonse rédigea du vivant de son père, et dans des guides pratiques comme les *Juegos de Acedreç*, *Dados y Tablas* (Jeux d'échecs, de dés et de trictrac). Le zèle infatigable du roi frappa l'imagination de ses contemporains et la postérité a multiplié cet étonnement en attribuant de nombreux ouvrages anonymes à ce monarque dont l'énergie fut vraiment merveilleuse. Le *Libro de Alexandre*, des traités sur la chasse, le *Lapidario*, l'*Espéculo*, les lettres apocryphes d'Alexandre, des traductions de la Bible et de *Kalilah et Dimnah*, du Talmud et du Coran furent mis à son actif. Certains de ces ouvrages ne sont assurément pas de lui, d'autres appartiennent à une époque postérieure. Ticknor attribue en outre à Alphonse deux œuvres intitulées toutes deux *Tesoro*. En réalité, l'une d'elles est une version en prose de *Li Livres dou Trésor* de Brunetto Latini, version due à Alonso de Paredes et Pero (ou Pascual) Gómez, le premier, chirurgien, le second, secrétaire à la cour de Sanche, fils et successeur d'Alphonse. L'autre *Tesoro*, quarante-huit stances avec un préambule en prose, est une contrefaçon forgée, pendant le xve siècle, probablement par quelqu'un de la suite d'Alonso Carillo, archevêque de Tolède.

A la fin d'une traduction manuscrite de Jiménez de

1. Ainsi appelé parce qu'il embrasse les sept objets de la connaissance, le *trivio* (grammaire, logique et rhétorique) et le *quadrivio* (musique, astrologie, physique et métaphysique).

Rada, un continuateur anonyme attribua à Alphonse le *romance* célèbre : *Io sali de la mi tierra* ; le rythme et l'accentuation de ces vers prouvent qu'ils sont d'un versificateur du xve siècle et leur attribution au roi est une supercherie. Certains ont accepté comme authentique le *Libro de Querellas* qui est représenté par deux belles stances adressées à Diego Sarmiento, « frère, ami et fidèle vassal » de « celui dont les pieds sont baisés par des rois, celui de qui les reines ont imploré des aumônes et des grâces ». Les huitains de douze syllabes qui constituent chaque stance n'ont été inventés qu'un siècle plus tard, et sont des faux fabriqués par José Pellicer (xviie siècle) pour flatter son protecteur.

Une œuvre réellement grande est le code nommé, d'après le nombre de ses divisions, *Las Siete Partidas*. Ce nom ne semble s'être attaché à l'ouvrage qu'un siècle après sa compilation (1265), mais il est à remarquer que l'idée en est contenue dans le nom de *Septenario*, et que les rédacteurs, attribuant sans doute au nombre sept une puissance mystérieuse, s'épuisent à citer des précédents : les sept jours de la semaine, les sept métaux, les sept arts, les sept années que Jacob servit, les sept années maigres en Égypte, le chandelier à sept branches, les sept sacrements, etc. Ce trait est caractéristique de l'époque. Les *Siete Partidas*, dont les prologues ou divisions forment un acrostiche assez maladroit du mot Alfonso, ne ressemblent nullement à un recueil moderne de lois. Leur but primordial était l'unification des divers systèmes légaux qui existaient dans le royaume, et Alphonse réussit si bien que toute la législation espagnole dérive des *Siete Partidas* qui sont encore en vigueur jusqu'à un certain point dans la Floride et la Louisiane. Mais le plan dépasse bientôt le but pratique proposé au

début et s'étend en dissertations sur des principes généraux et des détails infimes de conduite.

Sancho Panza, gouverneur de Barataria, ne pouvait donner de conseils meilleurs que ceux contenus dans les *Siete Partidas*, dont les titres mêmes font sourire : « Ce que les hommes doivent rougir de confesser et ce que *non*; pourquoi aucun moine ne doit étudier le droit ou la physique; pourquoi le roi doit s'abstenir d'un langage bas; pourquoi le roi doit manger et boire modérément; pourquoi les enfants du roi doivent apprendre à être propres; comment rédiger un testament sans que les témoins en sachent la teneur. » La lecture de ce code n'est pas seulement instructive et curieuse; les *Siete Partidas* s'élèvent jusqu'à l'éloquence lorsqu'il s'agit de la chose publique, de la charge de gouverner, des relations du monarque avec son peuple et de la dépendance réciproque de l'Église et de l'État. Un homme ne pouvait à lui seul rassembler un code d'une telle étendue et d'une telle complexité, et il semble établi que Jácome Ruíz et Fernán Martínez y travaillèrent; mais Alphonse est l'intelligence qui prescrit et dirige, et l'on croirait volontiers, si cela se pouvait, que c'est lui qui revise le texte et lui donne sa forme verbale.

La *Crónica* ou *Estoria d'Espanna*, composée de 1260 à 1268, et la *Grande e General Estoria*, commencée en 1270, furent inspirées par Alphonse. La première, en puisant quelque peu aux sources orientales, s'étend de l'occupation de l'Europe par les fils de Japhet à la mort de saint Ferdinand; l'autre, rapportant des événements aussi séculaires que la guerre de Troie, va de la création aux temps apostoliques. Rodrigo Jiménez de Rada et Lucas de Tuy en sont les autorités directes, soutenus par des références qui, des *cantares de gesta*, remontent

jusqu'à Pline. Le fait que le compilateur ait accepté des fables telles que la croisade de Mahomet à Cordoue implique une ignorance complète des Musulmans et de leur histoire. D'un autre côté, des sources arabes sont mentionnées dans le récit des exploits du Cid : « ainsi parle Abenferax en son arabe d'où cette histoire est tirée ». Le style des passages empruntés à l'arabe est inférieur au reste du texte ; cela s'expliquerait par l'hypothèse que les *Estorias*, comme les *Siete Partidas*, sont des compilations dues à des mains différentes, et cette idée se trouve confirmée par le fait que le prologue de la *Estoria d'Espanna* n'est guère qu'une traduction de la préface de Jiménez de Rada. Egidio de Zamora, Jofre de Loaysa, Martín de Cordoue, Garcí Fernández de Tolède et Suero Pérez, évêque de Tolède, sont les noms de ceux que la tradition donne pour collaborateurs à Alphonse, et bien que ces attributions puissent être fantaisistes, elles indiquent que dès le début on ne crut guère que ces histoires fussent l'œuvre d'un seul auteur. Alphonse reconnut l'efficacité des efforts combinés : il conçut le plan général et imprima peut-être à l'ensemble son cachet personnel.

Mais on ne peut parler de son œuvre historique qu'avec beaucoup de réserve. Les érudits avaient cru jusqu'ici en posséder le texte intégral dans l'édition de Florián de Ocampo parue à Zamora en 1541, mais M. Menéndez Pidal a démontré que c'est une erreur. Ce qu'on peut appeler la *Primera Crónica general* n'a jamais été publié, et bien que les matériaux existent à l'Escurial, la reconstitution textuelle en serait extrêmement difficile. Les faits semblent se présenter ainsi : le premier dérivé du texte original fut la *Crónica abreviada* de Juan Manuel ; le second est le texte éclectique d'une

Crónica datée du 21 janvier 1344; le troisième est perdu mais est représenté par quatre textes distincts, et c'est l'un de ces textes qui servit à Ocampo pour son édition de Zamora (1541). Manifestement, la *Crónica* d'Alphonse ne nous parvient que de quatrième main, mais nous ne possédons actuellement rien de mieux.

Un monument de grande importance, ce sont ses *Cantigas de Santa Maria*, au nombre de quatre cent vingt environ, écrites et mises en musique à la louange de la Vierge. Ces cantiques ont été édités récemment, après six siècles d'attente, par les soins du marquis de Valmar. A proprement parler, ils n'appartiennent pas à la littérature castillane puisqu'ils sont écrits en galicien, mais il faut les examiner si l'on veut se former une juste idée de la versatilité d'Alphonse. Une question se pose naturellement : pourquoi le roi de Castille écrit-il ses vers en galicien alors qu'il rédigea son code en castillan? La raison, répond-on, est que le roi était un artiste[1]. Il se peut qu'il ait été élevé en Galice, les opinions à ce sujet diffèrent. La véritable raison de son choix fut le développement supérieur du galicien qui, en flexibilité et en grâce, dépassait le castillan au point de soutenir la comparaison avec le provençal.

Il est assez probable qu'Alphonse écrivit des vers en provençal; cependant, les deux pièces en cette langue qui portent son nom, sont apocryphes, et furent composées, l'une par Nat de Mons et l'autre par Riquier. En tous cas, les rythmes compliqués des *Cantigas* furent évidemment appris à l'école des Provençaux; leur variété est surprenante. Il y a des vers de quatre, de cinq, de

1. Alphonse, cependant, semble avoir tenté quelques essais en castillan. Un exemple nous en reste : *Senhora por amor dios*, dans le *Canzoniere* de Colocci-Brancuti (n° 471).

huit, de onze syllabes; il y a des *coplas* populaires assez semblables aux modernes *seguidillas*, et même des vers de dix-sept syllabes. Alphonse consacre cinq strophes à un acrostiche sur le nom de *Maria*; il abuse du refrain de façon à produire l'effet d'une litanie ou pour l'adapter à une mélodie toute faite; et un demi-millier d'années avant que l'amant de Matilda n'allât à Göttingen, le roi devance l'artifice de Canning, dans l'*Anti-Jacobin*, en coupant un mot pour terminer une rime difficile. Ce sont là peut-être des puérilités, mais elles sont les caractéristiques d'une école et d'une époque. Six cents ans avant que M. John Davidson n'écrivît sa *Ballad of a Nun*, Alphonse donnait deux belles variantes de cette fameuse histoire. Prosper Mérimée dans sa *Vénus d'Ille* et Heine dans les *Dieux en Exil* ont traité la légende de la statue et de l'anneau. Alphonse les avait devancés, et il rédigea ce récit en vers d'une beauté remarquable, pleins de mystère et d'horreur. Il prend ce dont il a besoin chez Vincent de Beauvais, Gautier de Coinci et Berceo, et une plate hagiologie se transforme, sous ses doigts, en phrases harmonieuses et nobles. Il ne fut pas un poète de perfection suprême; pourtant il éclipse la plupart de ses prédécesseurs et ouvre la voie à ceux qui viennent après lui. Il avait le cerveau d'un géant et le cœur d'un enfant, et cet amalgame, funeste à l'homme d'État, fut le salut du poète. Il est curieux de signaler sa facture consciencieuse, même dans des vers aussi violents que ceux qui se trouvent dans le *Cancioneiro* du Vatican (nos 61-79). Néanmoins son nom vivra pour des qualités autres qu'une simple virtuosité. Son enthousiasme, sa sincérité et sa simplicité lui assurent une place à part.

L'exemple de son labeur en des domaines intellectuels si nombreux fut suivi. On doute qu'il ait pris part

à la traduction de *Kalilah et Dimnah*. La version espagnole de ce recueil de fables et de contes, antérieure probablement à l'avènement d'Alphonse, provient directement de l'arabe, langue dans laquelle l'ouvrage avait été traduit par 'Abd Allah ibn al-Mukaffa (754-775) d'après une version pehlvi maintenant perdue et faite par Barzoyeh sur l'original sanscrit. L'original a disparu lui aussi, bien qu'il se retrouve en substance dans le *Panchatantra*, et c'est de là que dérivent les variantes qui subsistent dans maintes littératures européennes. La date de la version espagnole est probablement 1251 et sa vogue est prouvée par le fait que Raymond de Béziers s'en servit pour sa version latine (1313). Cependant, selon toute apparence, le célèbre *doctor illuminatus*, Raymond Lulle (1229-1315), ne l'utilisa pas dans son roman catalan, inséré au *Libre de Maravelles* vers 1286. Le frère d'Alphonse, Fadrique, popularisa l'histoire de Sindibad dans son *Libro de los engannos et los asayamientos de las mugeres* (*Fourberies et Perfidies des Femmes*) dont on fixe la date à 1253 et qui est aussi traduit sur la version arabe d'un original sanscrit perdu.

On continua de traduire à la cour du fils d'Alphonse, Sanche IV (m. en 1295), pour qui, comme on l'a déjà dit, Paredes et Gómez traduisirent le *Tesoro* de Brunetto Latini. C'est à cette période qu'appartiennent les cent six chapitres du *Luçidario* qui débute par la question : « Quelle fut la première chose dans le ciel et sur la terre? » et se termine par des réflexions sur les habitudes des animaux et la blancheur des dents des nègres. La *Gran Conquista de Ultramar* est un remaniement de l'histoire originellement contée par Guillaume de Tyr (m. en 1184) mêlé à d'autres éléments fabuleux, empruntés peut-être au français et certainement au

provençal, qui se trouve ainsi pour la première fois en contact avec la prose castillane. Le fragment provençal de la *Chanson d'Antioche* est une refonte d'un original composé par Grégoire de Bechada, et Gaston Paris a démontré que le compilateur espagnol s'en est servi. On a prétendu que le traducteur était le roi Sanche lui-même; l'opinion la plus probable est que l'ouvrage fut entrepris sur son ordre vers la fin de son règne et ne fut terminé qu'après sa mort.

On peut classer avec ces œuvres le *Libro de los buenos Proverbios*, traduit sur le texte de Hunain ibn Ishâk al-'Ibâdî; le *Bonium* ou *Bocados de oro*, pris au recueil d'Abou'l Wafâ Mubashir ibn Fâtik, dont une partie fut traduite en anglais par lord Rivers et imprimée dans les *Dictes and sayings of the Philosophers*, de Caxton; et les *Flores de Filosofia*, trente-huit chapitres de sentences morales attribuées à une série variée de penseurs. Il est impossible de fixer avec précision les sources et les dates de ces ouvrages; selon toute probabilité, ils furent rassemblés sous le règne de Sanche, qui s'efforça, comme son père, d'engager son peuple dans le courant intellectuel du moment. A défaut de chefs-d'œuvre nationaux, il leur offrit des modèles étrangers; lui-même donna l'exemple avec ses *Castigos e Documentos*, quatre-vingt-dix chapitres destinés à l'éducation de son fils. Dans cet ouvrage le roi fait preuve de sagacité et de bon sens, et il multiplie les conseils pratiques, dans un style qui forme réellement la base la plus solide de la renommée de Sanche.

A l'extrême fin de son règne, les *Castigos e Documentos* et les *Flores de Filosofia* furent utilisés dans *El Cavallero Cifar* par un écrivain anonyme, peut-être un ecclésiastique de Tolède, dont la connaissance de modèles

étrangers tels que les romans bretons, les *lais* de Marie de France et les poèmes de Chrétien de Troie démontre que l'exemple d'Alphonse le Savant avait porté ses fruits. Ticknor et Gayangos, sans avoir étudié le livre, le supposaient une imitation d'*Amadis de Gaula* et, sauf la circonstance qu'elle postdate de deux siècles l'époque de composition, cette conjecture téméraire est plus près de la vérité qu'on ne s'y serait attendu. En effet *El Cavallero Cifar* est un roman de chevalerie, et même davantage : dans les caractères de Cifar ou de Roboán et de leur compagnon le *ribaldo,* l'auteur ébauche les types du chevalier errant et du *picaro*, devançant ainsi les deux genres de fiction — chevaleresque et picaresque — dans lesquelles l'Espagne allait se distinguer. Cervantes a-t-il lu les aventures de Roboán et de son écuyer si prodigue en proverbes? Si la réponse à cette question était affirmative, on pourrait considérer ce couple comme la rude esquisse primitive de Don Quichotte et de Sancho Panza, et alors, comme l'a remarqué M. Wagner, il serait difficile d'exagérer l'influence littéraire du *Cavallero Cifar*. Dans tous les cas une grande importance historique s'y attache, car c'est le premier ouvrage espagnol que l'on puisse appeler un vrai roman.

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE DIDACTIQUE (1301-1418)

Il n'est besoin de faire qu'une très brève mention d'un poème appelé la *Vida de San Ildefonso* écrit probablement vers 1302-1303, date à laquelle la fête du saint fut instituée par le Concile de Peñafiel. L'auteur déclare qu'il occupa jadis la prébende d'Ubeda et qu'il avait déjà rimé l'histoire de la Madeleine. On n'a aucun autre renseignement sur son compte et l'on n'en cherche guère non plus, car le poème de ce prébendé, — sèche narration de plus de mille vers, — n'est qu'un essai anodin dans la manière de Berceo. Les *Proverbios en rima del sabio Salomon, rey de Israel*, sont un recueil de réflexions morales sur la vanité de vivre, quelque peu aussi dans le genre de Berceo. Le plus ancien manuscrit donne comme auteur Pero Gómez, fils de Juan Fernández. Certains veulent voir en lui le Pero (ou Pascual) Gómez qui aida à traduire le *Tesoro* de Brunetto Latini; d'autres reconnaissent en lui Pero López de Ayala. Quel qu'il soit, il eut le don de l'observation satirique et une faculté d'expression qui lui permit de faire bon usage de sa connaissance des hommes et des affaires humaines.

L'œuvre incomplète intitulée *Poema de José* ou *Historia de Yúçuf* (*Hadiç de Yúçuf*) offre un intérêt plus grand. Cet exemple typique de la littérature appelée *aljamiada* est dû, semble-t-il, à un Morisque aragonais du XIVe siècle. Les quelque trois cents vers dont se compose cette pièce sont écrits dans le mètre que Berceo avait popularisé et nous sont parvenus dans deux manuscrits fort défectueux; la singularité qu'il présente est l'emploi des caractères arabes pour la transcription phonétique du castillan. On a découvert un nombre considérable de compositions de ce genre : entre toutes, cette *Historia de Yúçuf* est la meilleure et la plus ancienne. Elle relate l'histoire de Joseph en Égypte, non pas d'après le récit de l'Ancien Testament, mais conformément à la onzième sourate du Coran, avec plusieurs détails décoratifs empruntés aux traditions répandues chez les Juifs et les Arabes. Une semblable histoire, surtout sous la plume d'un Morisque, était évidemment une occasion favorable d'introduire les formes littéraires de l'Orient. Pourtant il n'en est rien et l'auteur du *Poema de José* s'applique de son mieux à reproduire docilement la *cuaderna via* des poètes castillans. On y chercherait en vain les traces de cette « influence arabe » que certains croient trouver presque partout.

Pourtant nous admettons facilement que Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, près de Guadalajara, connaissait quelque peu l'arabe. C'est l'auteur le plus important des débuts de la littérature castillane. Les dates de sa naissance et de sa mort sont inconnues. Un vers de son *Libro de buen amor* (st. 1510) nous porte à croire que, comme Cervantes, il était né à Alcalá de Henares; mais Guadalajara le réclame, et un certain Francisco de Torres rapporte qu'il y vivait encore en 1415. Cette date ne

s'accorde nullement avec des faits indiscutables de la carrière de Ruiz. Une note à la fin de sa *Cantiga de los Clérigos de Talavera* nous informe que « ceci est le livre de l'archiprêtre de Hita qu'il écrivit étant emprisonné par ordre du cardinal Don Gil, archevêque de Tolède ». Or, Gil Albornoz occupait ce siège de 1337 à 1357, et dès 1351 un autre clerc, Pedro Fernández, était archiprêtre de Hita. Assurément Juan Ruiz vivait encore en 1351, puisqu'il nous dit avoir terminé son deuxième *cantar de ciegos* le 23 juillet de cette année-là, et c'est la dernière date que nous ayons sur ce génie si malencontreux et si gai. Il semble qu'il dut naître vers la fin du XIIIe siècle et qu'il mourut, sans doute sous les verrous, avant que son successeur eût été nommé. A en juger par ses écrits, Ruiz fut un clerc qui se singularisait par l'irrégularité de sa vie, à une époque où les existences désordonnées n'étaient pas une exception, et les treize années qu'il passa en prison attestent que ce fut un Goliard de la pire espèce. Bien qu'il témoigne contre lui-même avec une extraordinaire franchise, quelques critiques se sont efforcés d'idéaliser ce prêtre débauché en le dépeignant comme un Boanerge onctueux. On n'a jamais risqué un travestissement plus grotesque, un malentendu plus aveugle des faits et de l'homme.

Il est inutile de prétendre que l'archiprêtre n'était pas un pécheur scandaleux et pervers. Il allègue à vrai dire qu'il fournit des « stimulants à la bonne conduite, des injonctions de faire son salut mis à la portée du peuple et destinés à prévenir les gens contre les subterfuges que certains pratiquent dans la poursuite d'amours insensées ». Il cite à propos un texte des Écritures qui convient à ses fins : *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris.* Il passe effrontément de David à

Salomon dont il cite le proverbe : *Initium sapientiae timor Domini.* Saint Jean, Job, Caton, saint Grégoire, les Décrétales, sont invoqués par lui comme autant de garants de la chasteté de ses intentions. Mais, un peu plus loin, il se démasque dans un passage qu'omettent les éditions expurgées. « Donc, puisqu'il est humain de pécher, si quelqu'un choisit les voies de l'amour (ce que je ne conseille pas) il les trouvera décrites ici », et ainsi de suite, avec des détails rien moins qu'édifiants. Il traduit librement les poésies érotiques d'Ovide, et nous lisons un récit de la lutte malheureuse de l'archiprêtre contre l'amour, en même temps qu'une parodie de la liturgie dans la procession « de clercs et de laïques et de moines et de nonnes et de duègnes et de chanteurs ambulants qui saluent l'arrivée de l'amour à Tolède ». Essayer de présenter Ruiz comme un personnage respectable est évidemment absurde.

Beaucoup de ses écrits sont perdus, mais les mille sept cents stances qui restent suffisent à lui assurer la plus haute réputation. Juan Ruiz donne une note personnelle dans la littérature castillane. Fixer les dates et distinguer les œuvres des clercs, dire que tel poème est de Berceo et non tel autre, déclarer avec certitude que ce fragment fut composé par Alphonse et cet autre par Sanche, est souvent très difficile. Il n'en est pas ainsi avec Ruiz : la marque de sa personnalité est reconnaissable à chaque vers. Nourri des vieilles traditions, il reste fidèle au *mester de clerecía*, mais il le manie à sa façon, lui communique une flexibilité nouvelle, une variété, une allure, une musique jusqu'alors inconnues. Il fait mieux encore. Dans sa préface en prose, il assure qu'il a cherché surtout à donner des exemples de prosodie, de rythme et de composition : *dar algunos leçion, e muestra de versi-*

ficar, e rrimar, e de trobar. C'était le penchant de son génie naturel : il fallait qu'il fût chef et précurseur. Il avait une culture beaucoup plus étendue que ses prédécesseurs. Tout ce qu'ils savaient il le savait et même davantage; et il y joignait un puissant instinct d'artiste qui le poussait à traiter ses devanciers avec la désinvolture de l'homme qui se sent le maître. Ainsi, sa fameuse description de la tente de l'amour est indiscutablement suggérée par la description de la tente d'Alexandre dans le *Libro de Alexandre*, et son épisode de Doña Endrina est une noble paraphrase du *Liber de Amore* (œuvre attribuée, peut-être sans grand fondement, à un moine auvergnat du XIIe siècle, qui se cachait sous le nom de Pamphilus Maurilianus). Ruiz pillait sans scrupule les fableaux et dits français tels que la *Bataille de Karesme et de Charnage*; il emprunta à Petrus Alphonsus, aux *Engannos* de Fadrique, peut-être à Lulle et à Juan Manuel. Et il eut mille fois raison; il comprenait que le récit tout simple et tout sec n'a que peu d'importance et que la forme est presque tout.

Si grande qu'ait été son érudition, elle ne lui eût servi de rien sans son tempérament superbe et sa souplesse à s'en servir. Plus vastes encore étaient sa connaissance des hommes et des dessous de la vie, l'intérêt qu'il prenait aux choses rares ou communes, son observation des mœurs et, surtout, ses dons lyriques. On l'a surnommé le Pétrone espagnol, mais malgré une ressemblance superficielle, c'est une erreur. Beaucoup plus près de la vérité est le parallèle qu'établit Ticknor entre Ruiz et Chaucer. Comme Chaucer, Ruiz avait une passion véritable pour la vie, une intarissable gaîté d'esprit, qui vivifient sa transcription de la comédie humaine. Comme Chaucer, sa curiosité aventureuse l'entraîne à briser les

barreaux de sa prison et à doter son pays de rythmes nouveaux tels que le vers de douze syllabes dont on trouve un exemple dans ses vers à *Santa María del Vado* et dans la pièce qui les suit. Ses quatre *cánticas de serrana* précèdent d'un siècle les *serranillas* et les *vaqueiras* de Santillana, et le font à juste titre considérer comme le premier des grands poètes lyriques de la Castille. Comme Chaucer aussi, Ruiz relata sa « légende des Femmes », mais sa version lui est personnelle et l'épithète (*bonnes*) dont Chaucer qualifia ses héroïnes ne peut guère s'appliquer à celles de Ruiz. Il cherche non pas à idéaliser, mais à transcrire la vie, et il en interprète l'animalité banale avec un malicieux plaisir. Juives, danseuses mauresques, la procureuse *Trota-conventos*, ses clients maniérés, les nonnes libertines, les grandes dames et les brunes filles des champs, Ruiz les dépeint avec l'impitoyable exactitude de Velázquez.

L'arrangement des vers de Ruiz, désordonné comme sa vie, laisse prévoir la construction relâchée du roman picaresque, dont son propre ouvrage peut être considéré, en quelque sorte, comme le plus ancien exemple. Il fut le premier en Espagne à découvrir la rare valeur de la forme autobiographique. A des parodies burlesques d'hymnes et d'anciens *cantares de gesta*, à des paraphrases des deux Ovides, le vrai et le faux, à des proverbes et des refrains populaires, à des versions de fables orientales lues dans des livres ou entendues de la bouche des Arabes se mêle le récit de la vie de l'auteur, riche en moqueries de lui-même, abondant en incidents, parfait d'expression, malicieusement édifiant avec sa conclusion morale qui annonce une rechute immédiate. Poète, romancier, observateur ironique et parodiste expert, Ruiz eut le sens du style et de l'art; et, à cette

faculté innée de sélection, il joignait une grande capacité pour la création dramatique. De là la permanence de ses types. L'écuyer affamé de *Lazarillo de Tormes* est un descendant direct du Don Furón, de Ruiz, qui observe scrupuleusement le jeûne tant qu'il n'a rien à manger, et les deux amants Melón de la Uerta et Endrina de Calatayud reparaissent sous les noms de Calixte et Mélibée dans la *Célestine*. Enfin, la renommée de Ruiz peut se justifier par ses fables dont la fantaisie ironique, l'esprit et l'humour enjoué, semblent être de quelque La Fontaine plus ancien, plus rude et plus viril.

Un contemporain de Juan Ruiz fut l'Infant Juan Manuel (1282-1348), petit-fils de saint Ferdinand et neveu d'Alphonse le Savant. A l'âge de douze ans, il servit, sur la frontière de Murcie, contre les Maures; il fut ensuite le majordome de Ferdinand IV à la mort duquel (1312) il devint régent. La diatribe de Mariana contre « celui qui semblait né seulement pour miner l'État » convient si parfaitement à Juan Manuel qu'on la lui applique généralement. Mais Mariana visait un autre Don Juan (qui n'était pas Manuel), oncle du roi-enfant Alphonse XI. Après la régence il y eut une série de guerres, de discordes et de rébellions qui mirent aux prises le roi et l'ex-régent. Ni l'un ni l'autre ne se gardèrent rancune, et Juan Manuel prit part à la victoire décisive du Salado et connut peut-être le « noble chevalier » de Chaucer au siège d'Algeciras. Cinquante années de combats rempliraient la vie de la plupart des hommes, mais Juan Manuel avait, enraciné en lui, l'amour de la littérature, et, comme beaucoup d'autres membres de sa famille, il est une preuve de la véracité du vieil adage castillan : « La lance n'a jamais émoussé la plume, ni la plume la lance. »

Juan Manuel sut apprécier la juste valeur de son œuvre.

Il prévit que ses livres seraient souvent copiés et qu'il en résulterait des erreurs. Aussi prépara-t-il une édition autorisée précédée d'une préface bibliographique. Il termine son introduction par cet avertissement : « Je prie ceux qui liront l'un quelconque des livres que j'ai faits de ne pas me blâmer pour ce qu'ils y trouveront de mal écrit avant d'avoir vu ce volume que j'ai arrangé moi-même. » Ce soin parut excessif; il était insuffisant, en vérité, car l'exemplaire unique qu'il légua au monastère de Peñafiel a disparu. Nous ne possédons plus son *Libro de la Caballería*, son *Libro de los Engeños*, son *Libro de Cantares*, ses *Reglas como se debe trovar* et son *Libro de los Sabios*. La perte du *Libro de Cantares* est fort regrettable, d'autant plus qu'il existait encore à Peñafiel au temps de Gonzalo Argote de Molina (? 1549-? 1598) qui se proposa de le publier. Les quatrains de quatre, huit, onze, douze et quatorze syllabes, et l'arrangement de la *redondilla* octosyllabique qui se trouve dans le *Conde Lucanor* (*Enxemplo* XVI), démontrent que Juan Manuel était un adepte des formes galiciennes. On suppose que son recueil de poèmes comprenait des satires politiques, et qu'il exerça une certaine influence sur les poètes de cour, pendant le règne de Jean II.

On ne peut que mentionner en passant un traité de la chasse, comme le *Libro de la Caza*. Les chroniques de Juan Manuel sont de simples résumés de la *Crónica* d'Alphonse. Le *Libro del Caballero et del Escudero*, en cinquante et un chapitres, dont treize manquent, a pour modèle le *Libre del Orde de Cavallería* de Raymond Lulle. Un ermite qui a renoncé aux batailles enseigne à un écuyer ambitieux les vertus de la chevalerie et l'envoie à la cour d'où il revient « avec beaucoup de richesses et d'honneur ». Les questions recommencent et l'ermite

discute alors la nature des anges, le paradis, l'enfer, le ciel, les éléments, l'art de poser des questions, la substance des planètes, la mer, la terre et tout ce qui s'y trouve : oiseaux, poissons, plantes, arbres, pierres et métaux. Le *Tratado sobre las Armas*, qui est une sorte de mémoire sur la lignée de l'écrivain, contient une puissante description de la mort du tuteur de Juan Manuel, le roi Sanche, passant dans l'éternité opprimé par la malédiction de son père.

Juan Manuel suit l'exemple de Sanche en préparant pour son fils, un enfant de neuf ans, vingt-six chapitres de *Castigos* fort sagaces, qu'on appelle quelquefois le *Libro infinido*, le livre inachevé; mais il s'interrompt afin d'écrire pour le moine Juan Alfonso un traité de l'amitié qu'il intitule *Las Maneras de Amor*. Ses qualités se manifestent plus avantageusement dans son *Libro de los Estados*, qu'on appelle aussi le *Libro del Infante*, où l'on a cru reconnaître le *Libro de los Sabios* qui est perdu. A l'exemple de la *Blanquerna* de Lulle, l'allégorie didactique est poussée à l'extrême dans cent cinquante chapitres qui décrivent l'éducation de Johas, fils du païen Morovan, par un certain Turín; celui-ci, incapable de satisfaire la curiosité de son élève, appelle à son aide le fameux prédicateur Julio. Finalement, père, fils et précepteur sont baptisés. Selon Gayangos, Johas serait Juan Manuel, Morovan, son père Manuel, et Turín, López de Ayala, grand-père du futur chancelier; Julio représenterait saint Dominique, qui en réalité était mort avant la naissance du père de Juan Manuel. Ce récit philosophique, analogue, par endroits, au roman hébraïque écrit au XIIIe siècle par Abraham Aben Hasdaï, sert à l'auteur pour exposer ses idées sur toutes sortes de questions, et on pourrait sans injustice y voir une sorte de cahier

de notes d'un lecteur omnivore ayant quelque souci de la forme.

Le chef-d'œuvre de Juan Manuel est le *Conde Lucanor*, appelé aussi *Libro de Patronio* et *Libro de los Enxemplos*; il se compose de quatre parties dont la première est divisée en cinquante et un chapitres. Comme le *Décaméron*, comme les *Canterbury Tales*, mais d'une façon plus positive, le *Conde Lucanor* nous donne un spécimen naturalisé de l'apologue oriental. La « moralité » conventionnelle est strictement conservée, et chaque chapitre de la première partie (les autres parties sont plutôt des sommaires) se termine sur cette déclaration que « quand Don Juan eut entendu cet exemple, il le jugea excellent, ordonna de l'insérer dans ce livre et il ajouta ces vers », les vers en question n'étant qu'un résumé du chapitre en prose. Le *Conde Lucanor*, imprimé pour la première fois en 1575 par Argote de Molina, est l'équivalent espagnol des *Mille et une Nuits*, avec Patronio pour Scheherazade et le comte Lucanor (manifestement Juan Manuel lui-même) pour calife. Boccace se servit du même modèle en Italie, mais Juan Manuel le précéda de six ans, car le *Conde Lucanor* fut écrit dès 1342. L'habileté narrative y est des plus remarquables et la simplicité du sujet est égalée par la simplicité de l'expression. L'histoire du père et du fils (*Enxemplo* II), celles du doyen de Santiago et du magicien de Tolède (*Enxemplo* XI), de Ferrant González et de Nuño Láynez (*Enxemplo* XVI) sont de petits chefs-d'œuvre, et la dernière est aussi un modèle d'exposition dramatique.

De même que Juan Ruiz fut un innovateur dans la poésie castillane, Juan Manuel fut un innovateur dans la prose castillane. Il lui manque l'ample génie, l'en-

jouement insouciant, l'humour naturel de l'archiprêtre; mais il a le même don d'ironie poussée jusqu'au sarcasme, et il n'est pas moins inflexible dans sa recherche du mot propre. Il n'oublie jamais qu'il a été régent de Castille, qu'il a fréquenté en égal des rois et des reines, détrôné des émirs, humilié des barons et mené ses troupes à l'assaut. Sa réserve ne se dément jamais et son grave esprit patricien donne plus de piquant à ses histoires. Il semble qu'Alphonse lui ait légué, avec d'autres nobles traditions, sa façon de traiter la phrase, et tout en lui conservant sa clarté et sa dignité, il la polit, l'aiguise et l'assouplit. Avec lui, la prose castillane acquiert une élasticité et une précision nouvelles, et les sujets de ses contes sont tels que des dramaturges de génie n'ont pas dédaigné de les lui emprunter. C'est chez lui (*Exemplo* XXXV) que se trouve l'original de *la Mégère apprivoisée*, bien que Shakespeare l'ait trouvé ailleurs. C'est à lui que Calderón prend le titre d'une pièce : le *Conde Lucanor*; et il lui prend davantage, car le fameux apologue, au premier acte de *La Vida es Sueño*, est une adaptation du dixième *exemplo* de Juan Manuel. Le *Conde Lucanor* est, de fait, l'un des livres les plus curieux qui soient au monde, et chaque nouvelle lecture qu'on en fait rend plus sensible la perte des poèmes, qui, on le croit volontiers, placeraient l'auteur parmi les poètes à un rang identique à celui qu'il occupe parmi les prosateurs.

Le *Poema de Alfonso Onceno* fut découvert à Grenade, en 1573, par Diego Hurtado de Mendoza; un extrait qu'Argote de Molina fit imprimer quinze ans plus tard, fit supposer qu'Alphonse XI en était l'auteur. Le texte, publié pour la première fois en 1864, d'après le seul manuscrit, malheureusement incomplet, que nous

possédions, révèle (st. 1841) le nom de l'auteur : Rodrigo Yáñez ou *Yannes*. Il faut noter qu'il dit avoir rendu en langue castillane la prophétie de Merlin :

> Yo Rodrigo Yannes la noté
> En lenguage castellano.

Tout porte à croire qu'étant Galicien et ayant castillanisé son nom de Rodrigo Eannes, il traduisit un texte galicien. Comme des savants autorisés l'ont fait remarquer, maints défauts techniques du *Poema* disparaissent dans la traduction en galicien ; et, de plus, des allusions à Merlin indiquent une familiarité prononcée avec les légendes bretonnes, moins fréquente en Espagne qu'en Galice et en Portugal. Le *Poema de Alfonso Onceno* est le dernier des vieux poèmes épiques castillans ; c'est le chant du cygne de l'homme d'armes célébrant les batailles dans lesquelles il a combattu, commémorant les noms des camarades qui furent au premier rang, se soumettant aux conventions des *cantares de gesta*. On y remarque aussi la transformation du lourd alexandrin en deux vers de huit syllabes. Yáñez est un bon exemple de l'écrivain de troisième rang, de l'amateur qui, sans en être l'initiateur, paraît accomplir une révolution. Son système de vers octosyllabiques en rimes alternées est monotone, et l'inspiration ne le visite qu'à de rares intervalles ; mais il ouvre le chemin à la métrique du *romance*.

On ne possède aucun renseignement précis sur Rabbi Sem Tob de Carrion, le premier Juif qui écrivit en langue castillane. Une dédicace à Pierre le Cruel, qui régna de 1350 à 1369, fixe approximativement une date à son œuvre et implique que, avec d'autres de sa race, il fut le favori de ce roi quelque peu diffamé. Écrits au début du règne de Pierre, les *Proverbios morales* de Sem Tob,

formant 686 quatrains en vers de sept syllabes, sont plus qu'une nouveauté prosodique. Son recueil de maximes, empruntées pour la plupart à la Bible et à des sources arabes, est le premier exemple qu'on ait en castillan de l'épigramme versifiée, et c'est de lui que dérivent les proverbes de Santillana, qui loue le Rabbi d'avoir écrit « de très bonnes choses » et lui décerne le titre de *grand trovador*. Avec Santillana les maximes sont espagnoles, européennes ; chez Sem Tob elles sont juives, orientales. La morale en est exagérément soulignée, tandis que la concision de la pensée, l'extrême frugalité de mots tendent à l'obscurité ; défauts auxquels il faut opposer la haute valeur de la doctrine, les figures audacieuses, les épithètes heureuses et l'austère mélancolie qui achèvent le triomphe de l'auteur dans sa naturalisation d'un nouveau genre poétique.

On a cherché à prouver que Sem Tob était l'auteur de trois autres pièces : le *Tratado de la Doctrina*, la *Revelación de un Ermitaño* et la *Danza de la Muerte*. La première, un catéchisme en tercets octosyllabiques avec le dernier vers de quatre syllabes, est due à Pedro de Beragüe et ne présente d'autre curiosité que son rythme imité de la *rime couée*. Sem Tob était mort quand le sujet de la *Rixa Animi et Corporis* fut traité à nouveau et anonymement dans la *Revelación de un Ermitaño*, où les âmes figurent sous la forme d'oiseaux gracieux ou hideux suivant le cas. Le troisième vers de ce poème didactique donne 1382 comme date, ce que confirme la métrique employée (l'*octava de arte mayor*) et l'impression d'une saveur italienne. Quant à la *Danza de la Muerte* on ne peut raisonnablement l'attribuer au Rabbi Sem Tob : comme nous le verrons plus tard, elle appartient au xve siècle.

Un écrivain qui représente pendant sa longue existence presque toutes les phases de l'évolution littéraire de son époque est le chancelier Pero López de Ayala (1332-1407) dont la carrière est un véritable roman féodal. Vivant sous Alphonse XI, il devint le favori de Pierre le Cruel qu'il abandonna au bon moment. Il parle de la défection de son père et de la sienne avec le détachement d'un Vicaire de Bray : « Ils virent que les affaires de don Pedro allaient de travers, aussi résolurent-ils de le quitter sans espoir de retour ». Ayala servit Pierre le Cruel, Henri II, Jean Ier, Henri III, avec profit pour sa bourse et sans trahison trop flagrante. La loyauté contraire à ses intérêts lui paraissait une chose vaine; pourtant, c'est en combattant qu'il gagna son argent et ses terres. Il aimait être du côté du plus fort, mais la fortune lui fut infidèle quand le Prince Noir le fit prisonnier à Nájera (1367) et quand il fut jeté en prison après Aljubarrota (1385). Les quinze mois qu'il passa dans une cage de fer, au château d'Oviedes, après la seconde de ces défaites, lui donnèrent le loisir d'écrire, et il n'était pas homme à laisser passer une occasion sans en profiter. On voudrait penser avec Ticknor qu'une partie du *Rimado de Palacio* fut écrit par Ayala pendant sa captivité en Angleterre; l'hypothèse est séduisante, mais il est difficile de la croire exacte. On peut déterminer approximativement les diverses époques auxquelles fut composé le *Rimado de Palacio*. Dans la première partie du poème une allusion au schisme qui se déclara sous le pontificat d'Urbain VI doit dater de 1378 ou des années suivantes; une référence à la mort de Hernán Pérez de Ayala, père de l'auteur, nous ramène à 1385, ou peu après, et la mention que le schisme avait duré vingt-cinq ans fixe la date de composition à 1403. Ce sont là des faits

plutôt embarrassants pour la conjecture de Ticknor. En outre, bien qu'Ayala ait été ambassadeur en France en 1379-1380 et en 1395-1396, on n'a pas encore prouvé qu'il ait jamais traversé la Manche.

Santillana, en parlant des vers d'Ayala, de qui il était parent, leur donne le titre de *Las maneras del Palacio*. Le titre plus répandu de *Rimado de Palacio*, qui s'est attaché au poème sans la volonté de l'auteur, donne une idée peu exacte de ses intentions (qui n'étaient pas de rimer des poèmes de cour), et du sujet (qui est la décadence de son temps). Ses vues s'étendaient au delà des cours et des courtisans : il fouaille la société tout entière; ce qui était une plaisanterie pour Ruiz est une douleur pour le chancelier. Ruiz avait une sympathie naturelle pour les clercs de mœurs légères; Ayala les fustige avec des lanières trempées dans du vitriol. La vie, pour l'un, est une farce; pour l'autre, une tragédie. Où le premier trouve matière à facétie, le second brûle de l'indignation du juste. La causticité d'Ayala est impartiale, universelle. Courtisans, ministres, évêques, légistes, marchands, il les stigmatise tous, les convainquant de corruption, de simonie, de concussion, et il les pend au gibet comme des fils de Bélial. Il était politicien et à ce titre fort bien renseigné. Comme Ruiz, il se cloue lui-même au pilori pour accentuer ses effets. Il n'a aucune miséricorde pour sa croyance aux présages, aux rêves et aux niaiseries; il avoue qu'il est un oppresseur des pauvres, un parjure, un libertin, un enfant de perdition.

Mais le poème n'est pas tout entier consacré à la vitupération. Dans sa 705e stance, Ayala termine ce qu'il appelle son *sermon* en confessant qu'il l'a écrit, « étant amèrement affligé de maints griefs et douleurs », et dans les 904 stances qui suivent, il semble avoir trouvé quelque

apaisement. Dans les deux manuscrits existants, — celui de Campo Alange et celui de l'Escurial, — cet immense post-scriptum suit, sans apparente solution de continuité; cependant, dans la forme aussi bien que dans la substance, il diffère de ce qui précède. Seule la *cuaderna via* est employée pour les vers satiriques et autobiographiques; les hymnes et les chants de la fin sont des expérimentations prosodiques — échos des métriques galiciennes et provençales, *redondillas* de sept syllabes, tentatives de résurrection de l'alexandrin, résultats dus à Juan Ruiz. Dans sa soixante-treizième année, Ayala parachevait encore son *Rimado de Palacio*. Il était trop tard pour qu'il s'assimilât les méthodes nouvelles, et, bien que dans le *Cancionero* de Baena il réponde à Sánchez Talavera en huitains réguliers, il retourne à la *cuaderna via* dans sa paraphrase du *Job* de saint Grégoire.

La prose d'Ayala est au moins aussi remarquable que ses vers. Un traité de la chasse au faucon, riche en expressions rares, démontre la diversité de ses goûts, et sa version du *De Casibus virorum illustrium* de Boccace, le place sous l'influence conquérante de l'Italie. Une allusion, dans le *Rimado de Palacio* (st. 162), à l'*Amadis*, la première fois qu'il soit fait mention en Espagne de ce roman de chevalerie, prouve qu'il était au courant d'autres nouveautés. Ses traductions de Boèce et de saint Isidore étaient des passe-temps; un fragment de Tite Live, traduit sur l'ordre du roi, lui donna un aperçu des méthodes historiques. La *Crónica* d'Alphonse, et le résumé que fit Juan Manuel de l'ouvrage de son oncle, existaient déjà; la chronique du maure Rasis, autrement dit Abu Bakr Ahmad ibn Mohammad ibn Mousa, avait été traduite de l'arabe; les annales d'Alphonse XI et de ses trois prédécesseurs immédiats étaient compilées par

un inconnu : peut-être Fernán Sánchez de Tovar ou Juan Núñez de Villaizán. Dans ses *Crónicas de los Reyes de Castilla,* Ayala relate de façon plus critique les règnes de Pierre le Cruel, Henri II, Jean Ier et Henri III. Il discute les témoignages et rétablit la vérité grâce à sa connaissance personnelle des événements. Il emprunte à Tite Live sa manière, insérant des discours qui, s'ils ne sont pas la reproduction exacte de ce qui fut réellement dit, sont des exposés dramatiques des motifs qui décident les personnages. Il raconte des intrigues qu'enfanta son cerveau astucieux, des victoires auxquelles il prit part, des batailles dans lesquelles il mordit la poussière. Son austérité naturelle, sa connaissance des hommes et des affaires font qu'il évite généralement les tentations de l'esprit de parti. Il est vrai qu'Ayala essaye d'excuser la perfidie des ennemis de Pierre le Cruel, mais c'est peut-être le seul exemple de mauvaise foi qu'on rencontre dans ses pages. Pour le reste, il a l'intuition rare du détail essentiel, une profonde sagacité dans la divination des caractères, un art exceptionnel dans sa préparation de l'instant pathétique et de la catastrophe, le don de la phrase pittoresque qui lui permet de tracer un portrait ressemblant en quelques larges traits. C'est un homme d'État, ayant du génie et écrivant l'histoire des individus avec la franchise d'un Pepys; Prosper Mérimée le reconnut, et sut en profiter quand il refit le portrait de Pierre le Cruel pour les lecteurs du XIXe siècle.

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE DE JEAN II (1419-1454)

Les poèmes d'Ayala, qui témoignent d'un réel effort artistique, contrastent avec les *romances* populaires tels qu'on peut les deviner sous le vernis dont les a revêtus le XVIe siècle. Aucune des ballades qui nous reste n'appartient à l'époque d'Ayala. Des mille neuf cents *romances* imprimés dans le *Romancero general* de Agustín Durán, il en est relativement peu qui soient antérieures à 1492, date à laquelle Antonio de Nebrija examina leur structure dans son *Arte de la lengua castellana*. On peut dire néanmoins que les *romances* furent assez nombreux et d'une vitalité qui leur permit de supplanter les *cantares de gesta*, lesquels avaient aussi à lutter contre les chroniques et les annales. Ces chroniques traitaient des mêmes thèmes épiques avec plus de détails et une exactitude plus grande, tout en fournissant les sujets de ces *romances*, dont nous nous occuperons plus tard. Nous devons étudier auparavant la nouvelle école qui se formait à l'imitation de modèles étrangers et allait devenir à la mode.

Parmi ces novateurs se trouve le petit-fils d'Henri II,

le célèbre Enrique de Villena (1384-1434), auquel la postérité a conféré un marquisat qu'il ne posséda pas de son vivant[1]. On lui attribue généralement une série de *coplas* qu'il aurait écrites, comme grand-maître de l'Ordre de Calatrava, lors des fêtes données à Saragosse en l'honneur du couronnement (1414) de Ferdinand Ier d'Aragon. L'attribution est fausse, car ces *coplas* furent composées en catalan par un poète anonyme. Le premier ouvrage connu de Villena est l'*Arte de trobar*, rédigé en cette même année 1414 pour le consistoire de la Gaie Science à Barcelone. De ce traité, seul un fragment subsiste où Villena révèle une connaissance minutieuse des œuvres des premiers *trovadores*, mais ne dit rien des principes généraux. Au début de 1417, suivirent les *Trabajos de Hércules*, écrits d'abord en catalan, et transcrits en castillan quelques mois après. Cette ennuyeuse allégorie, écrasée sous un fardeau de références importunes à Aristote, Aulu-Gelle et saint Jérôme, n'offre ni ingénuité ni fantaisie, et les violentes inversions verbales qu'on y trouve indiquent une étude maladroite des textes latins. En 1423, Villena écrivit les vingt chapitres intitulés : *Arte cisoria*, manuel épicurien de la table royale, amas de conseils et de recettes exposés en un style ennuyeux par un pédant doublé d'un gourmet. Plus bizarre encore est une dissertation sur le mauvais œil : le *Libro de Aojamiento*, avec ses trois modes préventifs tels que les recommandent Avicenne et autres. Les traductions de Cicéron que fit Villena sont perdues, mais une version de Dante, qu'on croyait aussi disparue, a été

1. Rigoureusement parlant, cet écrivain devrait s'appeler Enrique de Aragón, mais on le confondrait alors avec son contemporain l'Infant Enrique de Aragón et il est préférable de lui laisser son nom de Enrique de Villena. Il n'était pas marquis et n'en porta jamais le titre.

récemment retrouvée par M. Mario Schiff. Trois études sur la lèpre, sur la consolation et sur un vers du huitième Psaume sont sans valeur. Villena se vantait d'avoir été le premier en Espagne — il est peut-être le premier partout — à traduire l'Énéide tout entière; mais il réussit fort mal avec ses parodies d'idiotismes latins et ses grâces de cheval de trait dans le cirque. Aucun de ses contemporains n'eut une réputation plus étendue pour ses connaissances encyclopédiques et ses talents universels; aussi, pendant sa vie passa-t-il pour sorcier, et à sa mort la joie fut-elle grande quand Lope de Barrientos, plus tard évêque de Ségovie, livra aux flammes une partie de la bibliothèque de Villena, gardant le reste pour son usage personnel. Santillana et Juan de Mena affirment que Villena composa des vers castillans et Baena le laisse entendre aussi. Il est possible, il est même probable qu'il en écrivit, mais les seuls vers castillans qu'on lui attribue sur l'autorité de Pellicer et qui ont pour sujet les travaux d'Hercule, sont une contrefaçon relativement moderne. On ne saurait se le dissimuler : les ouvrages de Villena ne sont pas à la hauteur de sa réputation. Néanmoins, si l'on tient compte de ses traductions de Virgile et de Dante, de sa propagande en faveur des auteurs étrangers, de l'accueil qu'il réserva aux idées nouvelles, et du prestige que son rang élevé valut à l'érudition, on comprendra mieux les raisons d'une renommée qui s'imposa à tous ses contemporains et à des successeurs aussi différents que le furent Lope de Vega, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla et Hartzenbusch.

C'est à l'époque de Villena que l'on peut attribuer deux spécimens quelque peu attardés de l'école encyclopédique. Ce sont le *Libro de los Gatos* traduit des *Narra-*

tiones du moine anglais Odo de Cheriton (m. 1247), et la *Suma de Enxemplos* de Clemente Sánchez de Vercial, archidiacre de Valderas (n. 1370). Aux trois cent quatre-vingt-quinze exemples déjà connus de la *Suma* (plus souvent appelée le *Libro de los Enxemplos*) sont venus s'ajouter soixante et onze autres découverts en 1878 par M. Morel-Fatio. Le recueil de Sánchez prouve amplement ce que laissait pressentir seulement le *Libro de los Estados* de Juan Manuel : l'entrée en Espagne de la légende de Bouddha, adaptée par quelque moine chrétien du sanscrit de *Lalita-Vistara*, — légende populaire dans le monde entier sous le nom de *Roman de Barlaam et Josaphat*.

Mais les productions les plus intéressantes de cette période appartiennent plutôt au domaine du vers qu'à celui de la prose. Le *Cancionero de Baena*, ainsi appelé du nom de l'anthologiste, Juan Alfonso de Baena, date des environs de 1445 et renferme les efforts de soixante versificateurs. Quelques-uns d'entre eux vécurent antérieurement au règne de Jean II, de sorte que le recueil comprend à la fois des œuvres de vétérans et de réformateurs, de ceux qui maintenaient la tradition galicienne, et de ceux qui adoptaient les méthodes italiennes. L'école galicienne y est représentée par Alfonso Álvarez de Villasandino, ou de Illescas (? 1340-? 1428), personnage grossier et prolixe, avec des souffles intermittents d'inspiration et une maîtrise constante de sa technique; par le bravache renégat Garcí Ferrandes de Jerena, dont les poèmes datent de 1365 à 1400; par l'archidiacre de Toro, humouriste habile, sous le règne de Jean Ier (1379-90); par l'oncle de Santillana, Pedro Vélez de Guevara (m. ? 1420) et par Juan Rodríguez de la Cámara, dont le nom est inséparable de celui de Macías *O Namorado*.

Il est facile de méjuger les talents de Macías, car cinq pièces, dans l'anthologie de Baena, et seize autres, — incomplètes ou d'authenticité douteuse, — sont tout ce qui reste de ses œuvres. Il survit comme le type de l'amant invariablement fidèle, et les circonstances légendaires dans lesquelles il aurait trouvé la mort ont fait fortune dans la littérature castillane. D'après la tradition la plus généralisée, il fut tué par un mari jaloux qui l'entendit chanter son amour dans la prison d'Arjonilla; pourtant comme cette version rappelle d'une manière frappante les vers de Macías : *¡Ai! Sennora, en quen fiança*, il se peut que le poète ait involontairement engendré son propre mythe. Citée un nombre infini de fois, l'histoire de la fin de Macías lui assura une immortalité que ne lui auraient pas valu ses vers : elle enflamma l'imagination populaire, inspira le *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, et fournit à Larra le sujet de son roman *El Doncel de Don Enrique el Doliente*. Il est difficile de fixer exactement à quelle époque vécut Macías; on dit vaguement qu'il mourut avant 1434, mais M. Rennert incline à reporter la date de sa mort vers la fin du XIVe siècle.

C'est vers cette dernière époque que serait né un personnage dont la mémoire évoque des souvenirs presque aussi romanesques. Il s'agit de Juan Rodríguez de la Cámara (appelé aussi Rodríguez del Padrón, d'après son lieu de naissance), dont une seule composition figure dans le *Cancionero* de Baena. Son bagage poétique est plutôt mince, car il consiste en une vingtaine de petits morceaux lyriques dispersés dans son roman semi-chevaleresque *El siervo libre de Amor*, dans les recueils de Stúñiga, d'Herberay des Essarts, de la Bibliothèque du Palais à Madrid, et du British Museum. Si l'ancienne école galicienne prend fin avec Rodríguez de la Cámara,

il est, en quelque sorte, le parrain d'un nouveau genre, car c'est lui, selon M. Rennert, qui devança les autres poètes espagnols en attachant son nom à un *romance*. Les conjectures qui en font l'amant de Jeanne, femme d'Henri IV, ou d'Isabelle, femme de Jean II, ne sont guère plausibles; toutefois il fut vraisemblablement mêlé à quelque dangereuse histoire d'amour. Retenons qu'il fut exilé et que plus tard il se fit franciscain. Sauf le *Fuego del divino rayo*, — sa meilleure pièce, actions de grâces pour sa conversion, — ses vers sont tous d'un caractère érotique. Il parle encore de ses aventures amoureuses dans trois romans en prose : *El Triunfo de las Donas*, *La Cadira del honor*, et ce *Siervo libre de Amor* (? 1439) qu'on peut lire même aujourd'hui avec plaisir. Mais c'est surtout comme dernier représentant de l'école galicienne que Rodríguez de la Cámara est intéressant.

A part Ayala, qui ne figure dans le recueil qu'avec un seul poème, le plus ancien des versificateurs rassemblés par Baena est probablement Pero Ferrús qui sert de lien entre le système galicien et le système italien : on se le rappelle surtout à cause de l'allusion qu'il fait à l'*Amadis*, dans les stances dédiées à Ayala. Quatre des poètes groupés par Baena annoncent l'invasion italienne en Espagne, et il n'est que juste que le premier et le meilleur d'entre eux soit d'origine italienne : il se nommait Francisco Imperial et était le fils d'un joailler gênois fixé à Séville. Comme le montre son premier poème, Imperial lisait l'arabe et l'anglais : peut-être lut-il dans l'original la *Confessio amantis* de John Gower, le premier ouvrage anglais qui ait obtenu les honneurs de la traduction dans la Péninsule, puisqu'il fut mis en portugais par Robert Payne, chanoine de

Lisbonne, et plus tard (au début du xve siècle) en espagnol par Juan de Cuenca, originaire de Huete. Quoi qu'il en soit, Imperial cite des phrases anglaises et copie des vers français ; mais ce sont là des bagatelles et l'Espagne lui doit surtout une version de Dante qu'il rend avec une fidélité si heureuse qu'elle lui vaut le titre de poète — opposé à *decidor* ou *trovador* — décerné par Santillana, qui lui accorde aussi « le laurier de cette contrée occidentale ». Treize poèmes de Ruy Páez de Ribera, empreints de la tristesse des souffrances corporelles et du besoin, relient leur auteur à la nouvelle méthode inaugurée par Imperial et font penser vaguement à l'accent de Villon. Un poème vraiment mémorable est l'élégie que Ferrant Sánchez Talavera composa à l'occasion de la mort de l'amiral Ruy Díaz de Mendoza, et qui fait pressentir la funèbre allure, la solennelle musique, et même certaines trouvailles verbales des nobles *Coplas* de Jorge Manrique. Les fustigations indignées que Gonzalo Martínez de Medina prodigue aux corruptions de son époque sont composées aussi à la manière de Dante. Dans quatre-vingts compositions, Baena, secrétaire de Jean II, se révèle comme un imitateur de l'insolence de Villasandino. Ce versificateur médiocre (qui n'était pas juif, comme on l'a supposé à tort) n'échappe à l'oubli que parce qu'il compila un recueil qui témoigne du triomphe de ses ennemis littéraires.

C'est dans la première moitié du xve siècle, à en juger par la facture de ses vers, qu'écrivit l'auteur anonyme de la *Danza de la Muerte*. Cette Danse Macabré est censée (aussi bien que le *Totentanz* allemand) être imitée d'un original français inconnu jusqu'à présent : elle est actuellement la plus ancienne version de la légende qui nous soit arrivée. Quoique la forme en soit superficielle-

ment dramatique, la *Danza* n'est pas un vrai drame. La Mort appelle les mortels à ses fêtes sinistres, les forçant à prendre part à sa danse. Les trente-trois victimes, — un pape, un empereur, un cardinal, un roi, et ainsi de suite (un clerc et un laïque y alternent toujours), — répondent à l'invitation en une série de huitains qui seront bientôt dépassés par la musique sonore de Mena, mais sont un progrès sur les *versos de arte mayor* qu'on a cru voir dans le *Libro de buen amor* de Ruiz [1]. Le poète de la *Danza de la Muerte* fut un expert en allégorie morbide : pourtant il ne réussit pas à s'imposer, car au XVIe siècle, quand le Catalan Pere Miguel Carbonell composa sa danse de la Mort, il rejeta la version castillane pour la version française de Jean de Limoges, chancelier de Paris.

Un poète plus charmant qu'aucun de ceux qui sont représentés dans le *Cancionero* de Baena est le souple politique Íñigo López de Mendoza MARQUIS DE SANTILLANA (1398-1458), compatriote du Rabbi Sem Tob. Baena exclut le marquis de son anthologie, et le marquis passant en revue les poètes de son temps, ignore Baena : indications, peut-être, de vanité d'un côté et de mépris de l'autre. Dans une remarquable épître au connétable de Portugal, Santillana se montre agréable prosateur; s'il n'atteint pas le grand style dans sa pompeuse *Lamentaçion en Propheçia de la destruyçion de España*, son recueil de « proverbes que les vieilles disent au coin du feu » : *Refranes que dicen las viejas tras el huego*, dénote une intelligente curiosité pour le folk-lore. Son

1. Voir Ferdinand Wolf, *Studien*, p. 413 et *n.* Voir aussi M. Morel-Fatio, *L'Arte Mayor et l'hendécasyllabe* (*Romania*, vol. XXXIII, 1894) et M. Foulché-Delbosc, *Étude sur le Laberinto de Juan de Mena* (*Revue hispanique*, vol. IX, 1902).

Centiloquio, qui se compose de cent proverbes rimés, arrangés en quatorze chapitres, est gracieusement écrit et habilement disposé; il y a des ressouvenirs de Dante et de Boccace dans sa *Comedieta de Ponza*, dont le titre, sans compter que le dialogue est assigné à différents personnages, l'a fait souvent prendre à tort pour une œuvre dramatique. Bien plus dramatique vraiment est le *Diálogo de Bias contra Fortuna* qui est l'occasion d'une discussion doctrinale sur les avantages de l'esprit philosophique dans l'adversité. Enfin on peut mentionner le *Doctrinal de Privados*, philippique contre Álvaro de Luna, dans laquelle Santillana convainc son adversaire de toute sorte d'iniquités. Ses *Votos del Pavón*, imités sans doute des *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon, sont perdus.

Santillana ne fut pas un génie original : ce fut un artiste doué de facultés imitatives extraordinaires. Il séduit moins par ce qu'il dit que par la façon dont il le dit, et il est un des rares poètes que l'érudition ne gêna pas. S'il est vrai qu'il ne fut pas érudit dans le sens que ses contemporains donnèrent à ce mot, car il ne savait ni le grec ni le latin, il étudia Dante et Boccace, Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Guillaume de Machault, Oton de Granson et Alain Chartier, et il en profita. Il fut beaucoup plus qu'un écho intelligent, car il travailla et peina jusqu'à ce qu'il eut atteint une manière personnelle.

Sans doute il crut que ses quarante-deux sonnets — *fechos al itálico modo*, — comme il le dit avec orgueil, seraient ses meilleurs titres de gloire; et il est vrai qu'il acclimata le sonnet en Espagne, partageant peut-être avec l'Aragonais Juan de Villalpando l'honneur d'avoir été le premier faiseur de sonnets avant l'époque de

Boscán[1]. De pensée banale et d'expression guindée, ces sonnets ne sont que des curiosités historiques. C'est dans le genre léger que Santillana donne toute sa mesure. La grâce, la gaîté et la délicatesse de ses *deçires, serranillas* et *vaqueiras* ne peuvent être surpassées. S'il emprunte aux poètes de Provence, il n'a aucun de leurs artifices, et, par son tact, rend vivantes des émotions rudimentaires que des maladroits devaient ressasser en de malheureuses pastorales. Les prémices de cette production pastorale sont dus à Santillana, et ses ballades ont gardé toute leur fraîcheur : quand il cesse d'imiter, il devient inimitable.

A cette époque, le poète de la cour était Juan de Mena (1411-1456), connu de ceux de sa génération comme « le prince des poètes castillans ». Un siècle et demi plus tard, Cervantes le nomme avec justice « ce grand poète cordouan ». Mena a toutes les qualités de l'école de Cordoue, le dur éclat de son ancêtre Lucain et l'énigmatique préciosité de son descendant Góngora. Les voyages qu'il fit en Italie pendant sa jeunesse le perdirent en le décidant à entreprendre la tâche décourageante d'italianiser la prose espagnole. C'est par erreur qu'on lui a attribué la *Crónica* de Jean II, qui est un modèle de bonne prose : le commentaire que fit Mena de son propre poème, la *Coronación*, et le résumé qu'il rédigea de l'*Ilias latina* d'Italicus, ont tous deux un style si détestable qu'on trouverait difficilement quelque chose de pire dans toute la littérature castillane. Pour lui la simplicité est vulgaire et il pousse son système à l'extrême : il adopte des constructions impossibles, abuse de l'inver-

1. Cependant, ainsi que l'indique M. Morel-Fatio, les sonnets de Villalpando sont probablement postérieurs à ceux de Santillana.

sion et ajoute à son vocabulaire d'absurdes latinismes. Ces défauts sont moins graves dans ses vers, bien qu'ils l'y suivent encore. Certains voudraient qu'il fût l'auteur de la satire politique intitulée : *Coplas de la Panadera*; mais Mena n'avait ni la légèreté de touche ni l'esprit pétillant de la prétendue boulangère.

Pour se former une idée exacte de Mena, il faut l'étudier dans *El Laberinto de Fortuna* (? 1444), plus connu sous le nom de *Las Trezientas*, lourde allégorie dont le premier titre — le seul authentique — dénote l'obscurité voulue. Le second, plus répandu, s'explique probablement par le fait que le poème comprend presque trois cents strophes, et ce nom de *Trezientas*, ainsi que M. Foulché-Delbosc vient de le prouver dans une savante étude, a été l'occasion d'étranges incidents. Les anciens manuscrits ne contiennent que 297 strophes auxquelles on en a ajouté trois pour que le poème correspondît exactement à son titre populaire. Il y a plus : selon une vieille tradition, vulgarisée par l'auteur du commentaire attribué à Hernán Núñez, le roi Jean II, versificateur lui-même, aurait demandé à Mena de composer soixante-cinq strophes additionnelles afin qu'il y en eût une pour chaque jour de l'année; le poète serait mort avant d'achever sa tâche, ne nous léguant que vingt-quatre de ces strophes supplémentaires. Les recherches de M. Foulché-Delbosc démontrent que ces vingt-quatre strophes ne sont pas de Mena, courtisan s'il en fut jamais : avec les trois autres dont nous parlions d'abord, elles font partie d'un poème fragmentaire indépendant, écrit par un inconnu qui juge sévèrement la faiblesse du roi.

Dans le *Laberinto*, le char de Bellone, traîné par des dragons, transporte le poète au palais de la Fortune, et là commence l'inévitable imitation de Dante avec tout l'at-

tirail des sept cercles planétaires, la grandiose vision du passé, du présent et de l'avenir. Œuvre d'un poète érudit qui se prend trop au sérieux, le *Laberinto* est d'un ensemble ennuyeux; et cependant, bien que l'art de Mena ne parvienne pas à rendre réelles ses abstractions, bien qu'il s'embarrasse de traits d'esprit inutiles, il atteint parfois une grande hauteur. La fougue de son imagination, la beauté marmoréenne de ses effets, la perfection incontestée de sa facture et l'ardent patriotisme qui inspire ses meilleurs passages suffisent à expliquer son renom. Vrai poète par tempérament, excellent ou même admirable par intervalles, Mena est alourdi par une fidélité trop grande à des principes esthétiques qui l'entraînaient à un échec assuré. Doué de conscience, de scrupule et d'ambition, il aurait accompli beaucoup plus s'il avait tenté beaucoup moins.

L'influence de Mena est des plus sensibles dans les *Coplas del contempto del mundo*, de ce pittoresque Dom Pedro, connétable de Portugal et roi d'Aragon (1429-1466), celui à qui la fameuse lettre de Santillana fut adressée. Chassé de son pays en 1449 par des infortunes politiques, le connétable passa en Espagne près de huit années pendant lesquelles il acquit une connaissance parfaite du castillan. Dans ces *Coplas*, le royal poète célèbre les désenchantements de la vie avec une certaine réserve et une noble mélancolie. Sa *Satyra de felice e infelice vida*, allégorie en prose et en vers, fut à tort et sur la foi de son titre prise pour une satire; avec la même légèreté sa *Tragedia de la insigne Reyna Doña Ysabel* a été classifiée comme une tragédie. Le premier de ces ouvrages est une imitation du *Siervo libre de Amor*, de Rodriguez de la Cámara; le second, fait de réminiscences de Job, de Boèce et de Boccace, est une lamentation personnelle sous forme

de dialogue et sans la moindre trace d'intention dramatique. En prose, le connétable a quelques-uns des défauts de Mena; en vers il a la plupart des qualités de ce poète. Ses pensées sont élevées, sa langue est pure, et — point ayant un intérêt historique — il est le premier Portugais qui prenne un rang éminent dans l'histoire de la littérature espagnole.

Pendant ce temps la prose castillane continue à se développer d'après les modèles établis par Ayala. La *Crónica* anonyme de Jean II, compilée probablement par Alvar García de Santa María et des auteurs inconnus, est un excellent ouvrage d'historiographie officielle. Des déclamations passionnées et d'une haute valeur se trouvent dans la *Crónica de Don Álvaro de Luna*, œuvre d'un avocat habile qui met ses talents au service de son esprit de parti. La dernière grande scène, l'exécution du connétable, est racontée dans un passage fameux avec une simplicité pleine d'art. Personne ne fut jamais aussi bon ni aussi grand qu'Álvaro de Luna tel qu'il est dépeint dans sa *Crónica*, et pourtant la conviction du narrateur inconnu est exprimée avec une force et avec une éloquence qui nous font presque accepter comme authentique le portrait d'un héros incompris.

Il est maintenant hors de discussion que la *Crónica del Cid* (publiée pour la première fois en 1512 par Juan López de Velorado, abbé de Cardeña) est basée sur la *Estoria d'Espanna* d'Alphonse le Savant. Mais elle n'en vient pas directement, étant empruntée d'abord à un remaniement maladroit de l'*Estoria* intitulée *Crónica de Castilla*, fait sur l'ordre d'Alphonse XI. On peut classer en trois catégories les variations de la version primitive : corruptions du texte, citations plus longues d'après les *romances*, et changements produits par l'insertion des légendes popu-

laires d'une date postérieure. Précieuse parce qu'elle contient les plus anciennes versions de nombreuses traditions qui allaient se répandre à travers les *romanceros*, la *Crónica del Cid* n'a qu'une autorité historique des plus relatives.

Fernán Pérez de Guzmán (? 1376-? 1458), neveu d'Ayala et oncle de Santillana, écrivit des vers à l'ancienne mode galicienne et pratiqua aussi les nouvelles méthodes de l'école italienne; mais ses modestes productions comme poète s'effacent devant ses brillants exploits d'historien. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Mar de Historias*, comprenant trois divisions. Dans la première, il s'occupe des empereurs et des rois, d'Alexandre au roi Arthur, de Charlemagne à Godefroi de Bouillon; dans la deuxième, il traite des saints et des sages, de leurs vies et des livres qu'ils composèrent; et ces deux divisions ne sont qu'un arrangement fait d'après une version française du *Mare Historiarum* de Guido delle Colonne. La troisième partie, connue sous le titre de *Generaciones y Semblanzas*, est l'œuvre originale de Pérez de Guzmán. Des critiques étrangers l'ont comparé à Plutarque et à Saint-Simon; si hardi que soit le parallèle, il peut se soutenir; ce qui revient à dire que Pérez de Guzmán est un maître-portraitiste, et c'est précisément ce qu'il est. Examinons au hasard quelques figures de sa galerie : Enrique de Villena, gros, court et blond, glouton, libidineux, toujours dans les nuages, maladroit en pratique et rusé par nature; Núñez de Guzmán, dissolu, colossalement fort, le ton cassant, jovial et tapageur; le roi Henri, le visage grave, la parole amère, solitaire, mélancolique; Catherine de Lancastre, grande, belle, le teint vermeil, grande buveuse de vin et finalement paralytique; le connétable López Dávalos, bel homme, séduisant, gai, aimable, combatif,

prudent, mais — car les dieux nous confèrent quelques défauts pour faire de nous des hommes — astucieux et adonné à l'astrologie. Les portraits de ce genre abondent chez Pérez de Guzmán : le modèle est pris sur le vif sans excès de couleur et sans qu'il lui manque rien d'essentiel, et quand l'écrivain a parlé, il ne reste guère autre chose à ajouter. Il sait haïr et le laisse voir quand il prend à partie les courtisans, car il éprouvait pour le parvenu tout le mépris d'un Saint-Simon. Mais l'histoire a confirmé la réelle justice de ses verdicts, l'artiste en lui l'ayant toujours emporté sur le partisan. A ses dons d'observation et d'intelligence, à son savoir, Pérez de Guzmán joint une maîtrise parfaite de la prose castillane énergique et claire.

La *Vida y Hazañas del gran Tamorlán*, publiée pour la première fois en 1582, est une narration personnelle intéressante. Dans cet ouvrage, Ruy González de Clavijo (m. 1412) raconte le voyage qu'il fit de 1403 à 1406 à travers la contrée qui s'étend « de Samarcande, ville de la soie, au Liban, pays des cèdres », et davantage. Clavijo relate avec un curieux mélange de crédulité et de scepticisme, ses courses vagabondes parmi les tribus de Tamerlan; cependant son témoignage est au moins aussi digne de foi que celui de Marco Polo, et son récit est mieux rédigé que celui du Vénitien. Une relation d'aventures autrement curieuse est la *Crónica del Conde de Buelna*, *Don Pero Niño*, 1375-1446, par Gutierre Díaz Gámez, ami et porte-fanion de Pero Niño. Le sous-titre actuel, le seul authentique — *El Victorial* — révèle que l'auteur se propose de représenter son chef comme le héros de triomphes innombrables sur terre et sur mer. Díaz Gámez, curieux de savoir et ayant beaucoup lu, cite le *Libro de Alexandre*, parsème ses pages d'allusions

littéraires ou de couleur locale, fait intervenir des termes techniques français : *sanglieres*, *mestrieres*, *cursieres*, *destrieres*. Il se peut qu'il exalte à l'excès son capitaine, mais il nous donne de brillants aperçus d'une existence de folies et de fanfaronnades, et il atteint à une grandiloquence hautaine dans ses diatribes chevaleresques, dont l'une a été empruntée sans être grandement améliorée par Cervantes dans le fameux discours sur les lettres et les armes que prononce Don Quichotte.

Un troisième livre dans le même genre, intitulé *Andanças e Viajes*, est dû au chevalier sévillan Pero Tafur (? m. 1460) qui, ayant servi dans la campagne de 1431-1432 sous la bannière du maître de Calatrava, Luis de Guzmán, quitta l'Espagne en 1435 pour faire ce tour du monde dont il a laissé un récit délicieusement naïf. Les lecteurs du xxe siècle ne s'intéresseront guère aux grands personnages — le pape, l'empereur, le roi de Chypre, et tant d'autres — auxquels Pero Tafur eut l'honneur d'être présenté; l'attrait de l'histoire est ailleurs : dans la personnalité de l'écrivain lui-même, ses réflexions spontanées, sa curiosité qui l'induisit à pousser ses explorations jusqu'au vallon d'Ébron, lieu charmant où (toujours selon le plaisant et gentil voyageur) « *on dit* que se trouvent les tombes d'Adam et d'Ève ». La phrase est savoureuse : on pressent vaguement l'approche de l'esprit critique qui se garde de trop affirmer.

La recherche des aventures se manifesta sous des formes diverses. Pendant que Pero Tafur se préparait pour son voyage, les chevaliers errants pullulaient par toute l'Espagne et, par une chance heureuse pour celui qui veut s'informer de leurs faits, le récit du plus insensé et du plus grand tournoi qui fut jamais a été écrit dans le *Libro del Paso honroso* par un témoin oculaire, Pero

Rodríguez de Lena. Le notaire Lena nous dit comment le démon de la chevalerie s'empare de Suero de Quiñones, qui, voulant se libérer de l'engagement qu'il avait pris de porter chaque jeudi une chaîne de fer en l'honneur de sa dame, ne put trouver de meilleur expédient que d'offrir, avec neuf autres chevaliers, de tenir le pont de San Marcos, à Órbigo, contre les paladins d'Europe. La joute, qui dura du 10 juillet au 9 août 1434, est décrite sans la moindre prétention par Lena, qui considère les six cents combats singuliers comme la chose la plus naturelle du monde; mais son récit ingénu est intéressant comme document, et il témoigne — ce que laisse déjà deviner Froissart — que les romans de chevalerie n'étaient guère éloignés de la réalité.

Le xve siècle trouve le roman chevaleresque installé en Espagne; nous pourrons mieux rechercher comment il y vint quand nous en serons au meilleur exemple du genre : *Amadís de Gaula*. Pour l'instant il suffit de dire qu'il y eut probablement une première version espagnole d'*Amadís* qui aurait disparu, et que la démarcation entre les annales (surchargées d'impossibles mythes) et les récits chevaleresques est des plus ténues. Elle est si ténue que plusieurs de ces derniers : *Florisel de Niquea*, *Amadís de Grecia* et *Rogel de Grecia*, prennent des airs historiques et s'intitulent *crónicas*; tandis que des compilations telles que la *Crónica del rey Don Rodrigo*, de Pedro del Corral, sont de simples inventions chevaleresques. L'*Amadís* perdu n'est mentionné ici que pour l'influence qu'il dut avoir à son époque, influence dont les manifestations pratiques seraient les exploits insensés de Suero de Quiñones, de même que quelques grondements précurseurs dans les chapitres sérieux de Díaz Gámez annonceraient le prochain détraquement littéraire.

Tandis qu'à la cour et dans les palais on lisait le premier *Amadis de Gaula*, les écrivains contemporains exploitaient des filons différents. Alfonso Martínez de Toledo (? 1398-? 1470), archiprêtre de Talavera et chapelain de Jean II, est l'auteur d'un ouvrage qu'il écrivit en 1438, ouvrage « sans baptême, qui portera le nom *Arcipreste de Talavera* partout où il sera lu ». La postérité en a disposé autrement, car le livre est généralement connu sous le titre de *Reprobación del amor mundano* ou *El Corbacho*. Ce dernier titre a fait penser à une imitation de Boccace, mais la ressemblance entre le *Corbacho* et le *Corbaccio* est purement superficielle. Sauf qu'il naquit probablement à Tolède, qu'il fit ses études à Salamanque, qu'il résida en Aragon jusque vers 1420, et qu'il parvint enfin aux dignités déjà notées, on sait peu de chose sur la vie de Martínez. Il commence par blâmer les faiblesses des deux sexes, mais il abandonne bientôt cette dénonciation générale pour se livrer à une série d'invectives contre les femmes. On eût deviné qu'il avait lu l'archiprêtre de Hita, même s'il ne le citait pas deux fois : il n'a pas l'urbanité diabolique de Ruiz, mais il rivalise avec lui d'esprit malicieux, de parodie perverse, d'intentions malignes, et il est plus riche en sarcasmes, en adages, en proverbes. L'opulence de son talent atrabilaire fournit au moins un passage à l'auteur anonyme de la *Celestina* ; et, même aujourd'hui, malgré leur manque de discernement, leur brutalité, leur diction parfois embrouillée, les satires cinglantes de Martínez éveillent un intérêt aussi âpre qu'exceptionnel.

Le bachelier Alfonso de la Torre (vers 1461) revient à la manière didactique de Boëce dans sa *Visión deleitable de la Filosofía y artes liberales*, traité composé pour l'éducation du prince de Viana. D'après son titre,

le bachelier nous offre un roman philosophique et allégorique; en réalité, son œuvre est une encyclopédie médiévale. On ne saurait, certes, la recommander comme lecture divertissante, mais elle est précieuse pour ceux qui étudient la prose castillane au xve siècle. Il serait par trop sévère de juger cet ouvrage comme sans importance et l'auteur comme antipathique; car il est érudit, intelligent et ingénieux; de plus sa forme est large et forte.

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE D'HENRI IV ET DES ROIS CATHOLIQUES (1454-1516)

Le mouvement littéraire qui se manifesta sous le règne de Jean II fut continué hors d'Espagne par des poètes de la suite d'Alphonse V d'Aragon, ce roi qui conquit Naples en 1443, et devint le protecteur d'érudits comme Georges de Trébizonde et Æneas Sylvius, le futur pape Pie II. Il est à noter que dans leur milieu italien, ces poètes écrivirent en castillan plutôt qu'en catalan, leur langue native. Leurs œuvres se trouvent dans le *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo[1], dans le *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa* (1519) et dans le *Cancionero de Stúñiga*, ainsi appelé parce que les deux premiers poèmes du recueil sont de Lope de Stúñiga, cousin de ce Suero de Quiñones qui disputa le *Paso honroso*. La tradition de la poésie de cour persiste avec Stúñiga, dont les vers ont un fini excellent. Juan de Tapia, Juan de Andújar et Fernando de la Torre appar-

1. Le premier recueil intitulé *Cancionero general* fut publié à Valence, paraît-il, par Juan Fernández de Constantina au commencement du XVIe siècle.

tiennent à l'école de l'hédonisme chevaleresque; à l'opposé se trouve le fils du bourreau, Juan de Valladolid, qui se livra pendant son existence vagabonde à de grossières polémiques avec Antón de Montoro, Gómez Manrique et le frère de ce dernier, le comte de Paredes. Le nom de Pero Torrellas jouit d'une notoriété plus grande; les *Coplas de las calidades de las donas*, de cet auteur, suscitèrent de nombreuses répliques et contreparties; ce n'est en réalité qu'une pauvre et prétentieuse satire, débordant d'injures violentes et niaises contre les femmes. Le poète le meilleur et le plus fécond du groupe napolitain est Carvajal (ou Carvajales), qui nous a laissé deux des plus anciens *romances* signés et qui s'essaya aussi dans le vers italien. Carvajal possède le véritable élan lyrique et il se distingue, de plus, par un accent martial qui contraste avec les fadaises de ses contemporains.

Selon l'antique maxime qui prétend qu'un grand poète produit maints petits poètes, d'innombrables rimeurs dérivent de Mena. Les trop célèbres *Coplas del Provincial*, écrites entre 1465 et 1474, dérivent sans doute des *Coplas de la Panadera*. C'est une satire politique en même temps qu'une pasquinade cruelle contre des particuliers; toujours vigoureuse, parfois spirituelle avec férocité, c'est un violent exercice de calomnie dont l'expression atteint par endroits une virulence heureuse : son obscène malignité ferait presque excuser les tentatives qui furent faites de la détruire. On l'a attribuée à Rodrigo Cota, à Antón de Montoro, à Alfonso Fernández de Palencia, à Hernando del Pulgar et à Diego de Acuña, sans parvenir à une opinion définitive. De ces candidats, celui vers lequel penche la balance des probabilités semble être Rodrigo Cota; pourtant le manuscrit de l'Académie de l'Histoire à Madrid n'a peut-être

pas tort en attribuant ce libelle à un groupe de médisants.

Un ouvrage du même genre, les *Coplas de Mingo Revulgo*, composé de trente-deux stances octosyllabiques, est d'un mérite plus grand. On l'a aussi attribué à Cota, et avec moins de raison encore à Mena. Sarmiento veut que le *Mingo Revulgo* soit de Hernando del Pulgar, qui en fit un laborieux commentaire, mais il s'appuie seulement sur cette supposition que « nul autre que l'auteur n'était capable de se commenter si clairement ». Deux bergers, Mingo Revulgo et Gil Aribato, représentant respectivement les classes inférieure et supérieure, dissertent des abus sociaux. Gil Aribato blâme le peuple, dont les vices sont responsables de la corruption des hautes sphères; Mingo Revulgo prétend que c'est au roi dissolu qu'il faut reprocher la ruine de l'État, et la discussion se termine par la louange de l'*aurea mediocritas* du bourgeois. Le ton du *Mingo Revulgo* est plus modéré que celui du *Provincial*; les attaques contre les maux courants sont plus générales, plus discrètes et par conséquent plus implacables, et l'accent en est infiniment plus sérieux et plus élevé. De forme dramatique, mais dépourvu d'action dramatique, *Mingo Revulgo* précède les églogues de Juan del Encina, mais le principal intérêt de cette œuvre réside dans ce fait qu'elle est la première des satires populaires effectives.

Parmi les poètes de cette époque, le juif converti Antón de Montoro *el Ropero* (1404-?1480) occupe une place à part. Cet auteur versatile combina l'art des vers avec celui du tailleur, et ses rivaux, regimbant sous ses attaques insolentes, lui jetèrent fréquemment à la face l'humilité de son métier. Sauf quand il plaide virilement

la cause de ceux de sa race persécutés et massacrés par une populace sanguinaire, Montoro échoue dans ses efforts sérieux. Ses vers picaresques, spécialement ceux adressés à Juan de Valladolid, sont pleins d'une gaieté truculente qui nous amuse presque autant qu'elle amusa Santillana; mais il est préférable de lire son œuvre par extraits et non dans son ensemble. On le soupçonne de complicité dans les *Coplas del Provincial*, et l'on suppose qu'il est responsable des deux plus scandaleuses pièces du *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*. Ce sont le *Pleito del Manto* et une comédie d'une obscénité telle que l'on n'en ose citer le vrai titre. Cette pièce, qui prétend être l'œuvre de Fray Bugeo Montesino, parodie d'une manière immonde les *Trezientas* de Mena. Il y a, dans les poésies de Montoro, de fréquentes réminiscences de Juan Ruiz, et il n'est que juste de reconnaître, malgré toute sa basse indécence, sa verve friponne et son adresse technique.

Meilleur écrivain et d'un caractère meilleur fut Juan Álvarez Gato (?1433-1496), le chevalier madrilène dont Gómez Manrique disait qu'il « parlait perles et argent ». Ses poèmes d'amour dénotent une noblesse de sentiments et une élégance d'expression bien au-dessus du niveau de son temps. Ses poèmes sacrés, passe-temps de sa vieillesse, manquent d'onction; mais ici encore sa forme achevée sauve de l'oubli ses *villancicos* et le place parmi les meilleurs prédécesseurs d'Encina. Son ami, Hernán Mejía, imite Pero Torrellas avec une satire sur les faibles des femmes, satire dont la fantaisie drolatique et l'esprit malicieux dépassent le modèle.

Issu d'une famille illustre dans les fastes de l'Espagne, Gómez Manrique, seigneur de Villazopeque (1412-?1491)

se distingua dans la politique comme un des chefs de la rébellion des nobles contre Henri IV, et dans la littérature comme un poète d'une réelle distinction. Dans les pièces allégoriques, telle que la *Batalla de amores*, il parodie le modèle galicien, et une fois même réplique en portugais à un certain Don Álvaro, peut-être l'Álvaro de Brito qui collabora au *Cancioneiro* de Resende. Il se joint alors à l'école italienne où son oncle Santillana l'avait précédé; ses essais en ce genre comprennent des adaptations des maximes morales de Sem Tob, des poèmes didactiques à la manière de Mena, et des *coplas* sur Juan de Valladolid, dans lesquelles il se mesure sans succès avec le rude tailleur Montoro. Gómez Manrique n'avait aucune vocation pour l'humour, et sa préoccupation de la forme diminue sa vigueur; mais un raffinement chevaleresque et une noble tendresse inspirent sa réponse aux invectives de Torrellas. Il n'est nulle part plus pathétique que dans ses élégies sur Garcilaso de la Vega; et dans les vers adressés à sa femme, Juana de Mendoza, Gómez Manrique parle de l'existence éphémère et des afflictions de la mort avec une poignante intensité.

Cependant il a acquis une importance plus grande dans un autre champ littéraire. Le drame primitif prolongea son existence en Espagne longtemps après la rédaction du *Misterio de los Reyes Magos* : nous en avons la preuve indirecte dans les codes et les chroniques. Pour l'Est de la Péninsule, le fait est démontré à la fois par les imitations de Sénèque, visibles dans les pièces de certains écrivains catalans tels qu'Antoni Vilaregut et Domingo Mascó, et par l'existence de la *Representació de la Asumpció de madona Santa Maria*, œuvre du XIVe siècle, d'où dérive le *Misterio de Elche* que l'on joue encore

dans cette ville le 14 et le 15 août de chaque année. On ne saurait admettre raisonnablement une séparation absolue entre les coutumes de Catalogne et celles de Castille : néanmoins, il faut avouer que les exemples de l'ancien théâtre castillan font défaut. La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, le premier des successeurs survivants du *Misterio de los Reyes Magos*, est un drame liturgique joué au couvent de Calabazanos, dont la sœur de Gómez Manrique était la supérieure. Il se compose de vingt stances octosyllabiques dites par la Vierge, saint Joseph, saint Gabriel, saint Michel, saint Raphaël, un ange et trois bergers, le tout se terminant par une berceuse. De construction plus simple encore est une pièce postérieure, sur la Passion, où paraissent la Vierge, saint Jean et la Madeleine, bien que cette dernière ne prenne aucune part au dialogue. L'*estribillo* ou refrain qui clôt chaque stance indique que cette pièce était destinée à être chantée, c'est-à-dire que les vers étaient débités sur un ton uniforme ou récitatif, condition habituelle des représentations en plein air. Ces essais primitifs de drame religieux ont tout l'intérêt des choses nouvelles, et leur importance historique n'est dépassée que par celle d'une pièce profane, écrite par Gómez Manrique pour la naissance d'Alphonse, frère d'Henri IV, pièce dans laquelle l'Infante Isabelle joua le rôle d'une des Muses. Le seul point à retenir est que Gómez Manrique pressentit les éléments sacrés et profanes du théâtre espagnol.

Sa renommée a été injustement éclipsée par celle de son neveu, Jorge Manrique, seigneur de Belmontejo (1440-1478), guerrier brillant et partisan de la reine Isabelle. Il périt dans une rencontre sous les murs de Garci-Muñoz, et c'est un unique chef-d'œuvre qui lui a

valu sa gloire. Ses vers se trouvent surtout recueillis dans le *Cancionero general*, et quelques-uns figurent aussi dans les *Cancioneros* de Séville et de Tolède. Son humour est de qualité médiocre et ses vers satiriques sur sa belle-mère sont presque vulgaires. Quand il compose des acrostiches amoureux et d'autres exercices du même genre, dans le style artificiel de son époque, il est simplement habile. Les quarante stances intitulées : *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*, ont conquis à leur auteur une immortalité qui, survivant à tous les caprices du goût, semble aussi assurée que celle de Cervantes. On a émis l'idée que l'élégie de Jorge Manrique n'est pas originale et que le poète devait connaître, plus ou moins vaguement, le poème d'Abu'l-Bakâ Sâlih ar-Rundi sur la décadence du pouvoir musulman en Espagne[1]. Indiscutablement M. Juan Valera a traduit de façon si ingénieuse le poète arabe que la ressemblance paraît des plus prononcées; mais comme, depuis la Bible jusqu'à nous, de sublimes lieux communs sur la mort persistent dans toutes les littératures, et qu'il n'y a aucune preuve que Jorge Manrique pût lire l'arabe, cette hypothèse ne saurait être sérieusement établie.

Dans cette composition unique, Jorge Manrique se révèle poète de génie, un maître de l'orchestration lyrique. Le poème débute sur un mouvement lent, une lamentation solennelle sur la vanité des grandeurs, sur la fragilité de la vie; puis, sur le ton mineur, il module l'acceptation résignée d'une destinée mystérieuse pour se terminer par une symphonie superbe à laquelle semblent prendre part des harpes et des voix de séra-

1. Voir Jean-Baptiste André Grangeret de Lagrange, *Anthologie arabe*, Paris, 1828, pp. 141-149.

phins. La facture en est d'une perfection presque incomparable, et c'est à peine si dans une seule stance la critique la plus sévère pourrait trouver un défaut. Camoens chercha à imiter ce poème; Montemôr et Silvestre le commentèrent, Lope de Vega déclara qu'il fallait l'écrire en lettres d'or; il fut traduit en latin, et dès le XVIe siècle mis en musique par Venegas de Henestrosa. Son heureuse fortune a persisté jusqu'à nos jours où la belle traduction de Longfellow lui a acquis des milliers d'admirateurs.

A côté de ce chef-d'œuvre, ce qui reste de poèmes du règne d'Henri IV semble terne et languissant. Mais un mot est dû à PERO GUILLÉN DE SEGOVIA (1413-1474), qui, débutant sous le patronage d'Álvaro de Luna, de Santillana et de Mena, passa au service de l'archevêque alchimiste Carillo et se proclama disciple de Gómez Manrique. Son œuvre la plus importante est une version en vers des sept psaumes de la Pénitence : cette tentative d'introduction de l'élément biblique dans la littérature espagnole est une des plus anciennes. Il s'y trouve une certaine allure personnelle forcément absente des traductions en prose telles que la version exacte de la Bible faite antérieurement (1422-1433) par le rabbin Mosé Arragel de Guadalajara.

La prose est représentée par la *Vita beata* de JUAN DE LUCENA (m. ?1493), qui composa son livre en 1463. Il écrit un castillan d'une louable pureté, mais son sujet est dérivé du *Dialogus de felicitate vitae* de Bartolomeo Fazzio. De même que Fazzio dédie l'original à Alphonse VI d'Aragon, Lucena dédie sa version à Henri V. A la manière de Cicéron, il fait intervenir Santillana, Mena et Alonso de Cartagena (1384-1456), évêque de Burgos, *decus praelatorum*, et dans leur conversation imaginaire,

ces grands personnages discutent la question du bonheur terrestre, arrivant à cette conclusion pessimiste qu'il n'existe pas, ou, douloureuse alternative, qu'il est inaccessible. Lucena n'ajoute rien aux idées de ses prédécesseurs sur ce thème rebattu; mais sa distinction rend ses lieux communs attrayants.

Lucena est, pour le style, fort supérieur au Ségovien Diego Enríquez del Castillo (m. 1470), chapelain et conseiller privé d'Henri IV dont il rédigea, dans un esprit de candide impartialité, la *Crónica* officielle; il y a néanmoins des raisons de croire que le manuscrit fut revisé après la mort du roi. Surchargée d'allocutions et de discours, cette histoire est écrite avec une pompeuse correction, avec des ruses subtiles dans l'emploi de sonores ambiguïtés qui ne pouvaient offenser ni le souverain du prudent historien, ni les chefs de la rébellion triomphante. Une autre chronique de ce règne est attribuée à Alfonso Fernández de Palencia (1423-1492) dont le nom a déjà été mentionné à propos des *Coplas del Provincial*. Il n'est pas prouvé que Palencia ait écrit d'autres ouvrages historiques que ses *Gesta Hispaniensia*, tableau impitoyable des maux de l'époque : la chronique castillane, qui passe pour être de lui, est une mauvaise traduction de ses *Gesta*. Les périodes embarrassées de cette chronique castillane, longues parfois d'un chapitre, sont fort éloignées du style vigoureux de Palencia, dans le récit allégorique de la bataille rangée des loups et des chiens : *Batalla campal entre los lobos y los perros*, et de l'élocution virile de la *Perfección del triunfo militar*, ouvrage dans lequel il glorifie ses compatriotes qu'il place avec justice au rang des meilleurs guerriers d'Europe. Le plus grave défaut de Palencia est sa tendance à latiniser sa construction, comme dans ses transcriptions de

Plutarque et de Josèphe, ce qui ne l'empêche pas, à ses bons moments, d'écrire avec une force impressionnante. La *Crónica de hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, qui a été attribuée à Juan de Olid, à Diego Gómez, ou à Pedro de Escavias, est remarquable surtout par ses digressions simples, naturelles et pittoresques sur la vie sociale de l'Espagne.

L'année même de l'avènement des rois catholiques Ferdinand et Isabelle (1474), l'imprimerie était introduite en Espagne. Ticknor dit que cette introduction eut lieu en 1468 et il ajoute qu'« il ne peut y avoir aucun doute à ce sujet ». Malheureusement, le livre sur lequel il se base porte une date erronée. *Les Trobes en lahors de la Verge Maria*, le premier volume imprimé en Espagne, est un recueil de vers pieux écrits en valencien, par quarante-quatre poètes, la plupart Catalans. Francisco de Castelví, Francisco Barceló, Pedro de Civillar et un rimeur anonyme — *Hum Castellá sens nom* — écrivirent en castillan. A partir de 1474, les presses se multiplient et des versions des maîtres étrangers sont successivement imprimées sans que les résultats de cette vulgarisation soient immédiatement perceptibles.

C'est à cet endroit qu'il convient de traiter d'un genre poétique qui joue un grand rôle dans l'histoire littéraire de l'Espagne : nous voulons parler des *romances* composés par d'obscurs poètes que méprisèrent leurs rivaux érudits. Personne n'estimait que ces productions populaires fussent dignes d'être transcrites sur des manuscrits coûteux, et bien que la tradition orale nous en ait transmis quelques-unes, la plupart doivent leur conservation à l'opportune invention de l'imprimerie. Quant au nom de ces compositions, remarquons que le terme *romanz* ou *romance*, tout d'abord limité aux ouvrages

écrits dans la langue du pays, est employé dans ce sens par le premier troubadour connu, le comte Guillaume de Poitiers. Pendant le XIIe siècle le mot acquiert en Espagne une signification nouvelle; on l'emploie comme l'équivalent de *cantar*, et il finit par supplanter ce terme. Par une lente progression, le *romance* arrive à son acception présente et s'applique à un poème plus ou moins long en vers de seize syllabes à assonance uniforme du commencement à la fin. Il faut y insister, puisque l'habitude de séparer les hémistiches des *romances*, en n'imprimant qu'un hémistiche sur une ligne, a donné la fausse idée d'un poème où les vers sont assonancés de deux en deux. Une autre erreur, qui fut générale jadis, est encore assez fréquente hors d'Espagne. Ne se contentant pas de dire que les *romanceros* sont la mine de ballades poétiques la plus riche du monde, on prétendit autrefois qu'ils renfermaient les plus anciens exemples de la poésie castillane. Comme cette assertion reparaît de temps à autre, notons qu'elle est dénuée de tout fondement. Il est vrai que le *cantar* ne fut jamais oublié, et que sa persistance explique en partie la continuité de l'assonance en Espagne longtemps après que le reste de l'Europe l'eût abandonnée. Il est vrai aussi que dans sa lettre historique (un peu avant 1450) à Dom Pedro, connétable de Portugal, le marquis de Santillana parle dédaigneusement de ceux qui, « contre tout ordre, règle, et rythme, inventent ces *romances* et *cantares* qui font les délices de gens bas et serviles »; et de cette phrase on pourrait déduire l'existence de maints *romances* à une date reculée. Mais aucun spécimen de l'âge primitif n'a survécu : aucun des *romances* existants ne remonte au delà du XVe siècle, époque de Santillana lui-même.

Les nombreux *cancioneros* composés depuis celui de Baena jusqu'à l'apparition du *Romancero general* (dont la première partie fut imprimée en 1600, puis avec additions en 1604-1614; la seconde partie en 1605) contiennent beaucoup d'admirables *romances* dus la plupart à des versificateurs de cour. Ils renferment peu d'exemples de ce qu'on pourrait à juste titre appeler des chansons anciennes et populaires. En 1550 Alonso de Fuentes publia son *Libro de los cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*; le recueil de Lorenzo de Sepúlveda parut l'année suivante. Tous deux prétendent reproduire « la rusticité » aussi bien que « le ton et la métrique » des anciens *romances*; mais ces poèmes, de même que ceux donnés par Escobar dans le *Romancero del Cid* (1612), furent composés soit par des érudits tels que l'ami mystérieux de Sepúlveda, ce « *Caballero Cesáreo* » (peut-être Pedro de Mejía, attaché à la cour de Charles-Quint) qui trouvait ses sujets dans les chroniques et imitait de son mieux la manière ancienne, soit par d'autres auteurs qui traitaient la poésie populaire de l'Espagne avec cette libre inspiration que Burns montra à l'égard des chansons rustiques d'Écosse. Ce sont là des inventions adroites, mais tardives, et il leur manque le large souffle héroïque qui caractérise à un si haut point les *romances* de la vieille école.

Les trois plus anciens *romances* portant un nom d'auteur sont de Rodríguez de la Cámara (vers 1440). Ils sont suivis de près par deux autres, dont un — *Retraida está la reina* — aurait été composé en 1442 : ces deux derniers sont l'œuvre de Carvajal (ou Carvajales), poète espagnol qui vivait à Naples à la cour d'Alphonse V. Évidemment on ne saurait établir avec la même exactitude la date des *romances* anonymes qui abondent dans

les *cancioneros*[1]. Le plus ancien des *romances* connus est, dit-on, *Alburquerque, Alburquerque* (1430), imprimé par Asenjo Barbieri : il peut y en avoir d'autres plus anciens, mais on ne saurait les identifier à cause des retouches qu'ils ont subies. S'il en existe, — ce qui est fort douteux, — il faut les chercher dans les deux éditions d'Anvers (l'une sans date, l'autre de 1550) du *Cancionero de Romances* publiées par Martín Nucio, et dans la *Silva de Romances* d'Esteban de Nájera, imprimée à Saragosse en 1550. La plupart des vers des *romanceros*, répétons-le encore, loin d'être de vieilles chansons populaires du moyen âge, furent écrits par des artistes raffinés qui vécurent cent ou deux cents ans plus tard. Quant aux anciens *romances* authentiques, les seuls qui nous intéressent ici, il suffira de résumer les résultats obtenus par Durán, Wolf, Hofmann, Milá y Fontanals, M. Menéndez y Pelayo et M. Ramón Menéndez Pidal; et il ne sera peut-être pas superflu de remarquer que dans les alinéas suivants, le mot « ancien », appliqué aux romances, ne se rapporte à aucune époque antérieure au xve siècle.

Les *romances* ayant trait à des personnages ou à des événements historiques se classifient en huit divisions, selon leur sujets.

1) Wolf accepta comme anciens six *romances* sur le roi Rodéric et la perte de l'Espagne. Pourtant tous les six sont basés sur la *Crónica del rey Don Rodrigo* de Pedro del Corral, écrite vers 1443, et ils sont tous du xvie siècle. Toutefois deux poèmes de ce groupe ont fait fortune : une phrase de *Después que el rey Don Rodrigo*, citée dans *Don Quichotte*, est connue de tout le monde, et *Las*

1. Quelques *romances* anciens ont été récemment recueillis chez les juifs d'Orient : voir la *Revue des Études juives*, t. XXXII et XXXIII, et la *Revue hispanique*, t. X.

huestes de don Rodrigo est représenté par deux vers dans la *Bataille perdue* (*Orientales*) de Victor Hugo :

> Hier j'avais des châteaux; j'avais de belles villes....
> ..... De mon empire, hélas! rien ne me reste.

2) De quarante-six *romances* sur Bernard del Carpio, un qui passa longtemps pour ancien se trouve pour la première fois dans la *Rosa española* (1573) de Timoneda, et l'époque de composition ne doit pas être bien antérieure à cette date. Trois autres *romances*, regardés jadis comme anciens, ne sont que des arrangements métriques de la *Crónica general* : ce sont *Cuando Bernaldo lo supo*, *Andados treinta y seis años*, et *En gran pesar y tristeza*. La seule relique ancienne de ce groupe est *Con cartas y mensajeros*, un très bel exemple du genre.

3) Le plus fameux des *romances* sur Fernán González et ses successeurs est peut-être *Juramento llevan hecho*; mais on ne le trouve pas avant 1604; la perfection de la facture dénonce une origine artistique, et rien ne s'oppose à ce qu'il soit de Lope de Vega qui en cite des vers dans sa pièce : *La libertad de Castilla*. Un *romance* empoignant sur Garcí Fernández et sa femme adultère — *Castilla estaba muy triste* — fut regardé comme ancien par Durán : c'est en réalité un poème du XVIe siècle dû au « Caballero Cesáreo » déjà mentionné. Les seuls *romances* vraiment anciens de ce cycle sont l'admirable *Castellanos y leoneses*, dérivé, comme l'a démontré M. Menéndez Pidal, de la deuxième *Crónica general* de 1344, laquelle, à son tour, est basée sur un *cantar de gesta* perdu; un beau spécimen qui commence par les mots *Buen Conde Fernán González*, descendant peut-être de ce *cantar* perdu; et quelques vers isolés — *Por los palacios del rey* — qui forment partie d'une chanson

encore populaire dans les Asturies sous le titre de *La Peregrina*[1].

4) La sombre légende des Infants de Lara fut traitée dans un très ancien *cantar de gesta*; dans un deuxième *cantar* composé entre la compilation de la *Crónica general* d'Alphonse le Savant et la compilation de la seconde *Crónica general* en 1344; peut-être aussi dans un troisième *cantar* postérieur à 1344. Du deuxième de ces *cantares de gesta* dérivent la plupart des *romances* ayant trait aux Infants. Parmi ceux-ci Wolf admit *¿ Quién es aquel caballero?* et *Cansados de pelear*, mais ces deux poèmes saisissants sont encore du « Caballero Cesáreo » inconnu. Ce cycle est heureusement assez riche pour se passer d'eux, car il renferme de superbes *romances* anciens tels que *A Calatrava la vieja;* sa refonte *Ay Dios, que buen caballero*, que l'on croit un pastiche du troisième *cantar* signalé plus haut; *Ya se salen de Castilla*, dérivé du deuxième *cantar;* le fougueux *Pártese el moro Alicante;* un spécimen — *Sacóme de la prision* — qu'on a certainement refondu dans le manuscrit du XVIe siècle où il se trouve; et le célèbre *A cazar va don Rodrigo*, si puissamment transformé dans la trentième *Orientale* :

> Don Rodrigue est à la chasse
> Sans épée et sans cuirasse,
> Un jour d'été vers midi...

5) M. Menéndez Pidal a prouvé que les compilateurs de la *Crónica general* ont utilisé non pas le *Poema del Cid*, mais une recension postérieure qui, du vers 1251 à la fin, a dû différer sensiblement du *Poema*; la *Crónica general* de 1344 incorpore quelques fragments d'un *cantar de*

1. Le *romance* débute par *En la ciudad de León*; mais le fragment ancien commence seulement à la neuvième ligne : *Por los palacios del rey*.

gesta sur le partage des royaumes du roi Ferdinand le Grand, et un passage d'un autre *cantar* sur le siège de Zamora. Ces trois *cantares* et la *Crónica rimada* sont les sources des plus anciens *romances* concernant le Cid. Sur les deux cent cinq qui glorifient le héros national, Wolf en admet quarante comme d'une antiquité respectable, mais en réalité une douzaine à peine se rapportent au xve siècle. Plusieurs, parmi les plus connus, sont indéniablement modernes : *Afuera, afuera Rodrigo,* trop ingénieux pour être d'un poète populaire ; *Ese buen Diego Lainez,* dont il n'y a aucune trace avant la *Rosa española* (1573) de Timoneda ; peut-être même l'énergique *En las almenas de Toro* que Milá y Fontanals regarda comme un poème artistique du xvie siècle. Tout en rejetant comme impossible l'assertion de Durán que *Por el val de las estacas* existait dans un manuscrit du xive siècle, on le tient pour ancien. D'ailleurs il n'y a aucun doute quant à l'ancienneté de *Hélo, hélo por do viene* qui commence par une phrase devenue plus tard un lieu commun ; de *Doliente estaba, doliente* ; de *Riberas de Duero arriba* ; de *Junto al muro de Zamora* ; de *Rey Don Sancho, Rey Don Sancho;* de *Por aquel postigo viejo;* de *Ya cabalga Diego Ordóñez* que tout le monde connaît presque par cœur ; du merveilleux *Cabalga Diego Lainez,* et de trois poèmes qui, dérivant d'un texte perdu, en rapports étroits avec la *Crónica rimada,* traitent un sujet identique : ce sont *Cada dia amanece* ; *En Burgos está el buen rey,* et *Dia era de los reyes.*

6) Les *romances* qui s'occupent de divers épisodes de l'histoire d'Espagne sont moins intéressants. *Yo salí de la mi tierra,* si souvent attribué à Alphonse le Savant, n'apparaît qu'en 1454, près de deux siècles après la mort

du roi : c'est cependant une date très ancienne pour un *romance*. La date de *Miraba de Campo Viejo* peut être fixée vaguement au moyen de l'allusion qu'il contient à la mort de Pedro, frère d'Alphonse V d'Aragon, au siège de Naples en 1438 : on le croit composé peu d'années après cet événement. De même le sujet de *La triste reina de Nápoles* implique que ce poème existait avant novembre 1495 : c'est probablement aussi à cette époque qu'on doit assigner *Válame Nuestra Señora*, décrit comme traditionnel en 1526, et *Ay, ay, ay! qué fuertes penas*, regardé soit comme un arrangement populaire d'un *romance* par Ambrosio Montesinos, soit comme le modèle suivi par ce moine. *El viejo rey don Alfonso* est l'œuvre de l'adroit imitateur que fut le « Caballero Cesáreo ».

7) Le sagace Milá y Fontanals fait remarquer que la plupart des *romances* relatifs à Pierre le Cruel, étant défavorables au roi, n'ont pu être chantés publiquement. La seule exception serait *Entre las gentes se dice* qui est populaire et peut-être ancien : pour les autres ce sont des inventions érudites et modernes basées sur la chronique de López de Ayala.

8) Parmi les remarquables et nombreux *romances fronterizos*, qui correspondent aux *border-ballads* anglaises, on a voulu faire remonter *Cercada tiene á Baeça* jusqu'à l'année 1368. Une indication d'une telle précision est plutôt suspecte : le poème semble commémorer le siège de Baeza qui eut lieu en 1407, et avoir été écrit plus d'un demi-siècle plus tard. Les plus anciens *romances* de ce groupe attrayant seraient, paraît-il, *De Granada partió el moro*, composé quelque temps après le mois de mai 1424; *Alora, la bien cercada*, qu'on attribue à une époque peu postérieure au siège d'Alora en 1436; *Allá*

en Granada la rica, plus ou moins contemporain de la bataille de Los Alporchones (1452) célébrée dans la chanson; et un poème très souvent cité — *Jugando estaba el rey moro* — qui passe pour avoir été composé vers 1460 ou un peu plus tard. Il est à peine nécessaire de faire observer que ces conjectures chronologiques doivent être reçues avec la plus grande réserve. *Paseábase el rey moro*, où l'on déplore la prise d'Alhama (28 février 1452), a été signalé comme le modèle du fameux *De Antequera partió el moro* : Milá y Fontanals tient ce dernier pour le plus ancien des deux *romances*, mais il n'est pas impossible que l'un et l'autre appartiennent au commencement du XVIe siècle. Néanmoins un intérêt tout particulier s'attacherait à *Paseábase el rey moro* si Pérez de Hita disait vrai en déclarant que ce poème dérive d'un original arabe. De même pour un *romance* attribué (en partie au moins) à un *moro latinado* : il s'agit de *Abenámar, Abenámar*, dont le lecteur français peut retrouver quelques vers (assez pitoyablement traduits, il est vrai) dans *Les Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand.

Sauf *De Mérida sale el Palmero*, qui semble être une invention espagnole d'une époque reculée, les *romances* du cycle carolingien dérivent de la *Crónica general*, et la *Crónica* se base sur un *cantar de gesta* imité d'un original français. Les plus anciens exemples sont *Media noche era por filo; Del Soldán de Babilonia; Nuño Vero, Nuño Vero;* un poème assez répugnant, *Estábase la condesa; Tan clara hace la luna*, tiré de la *Chanson de Saisnes;* son pendant *Vámonos, dice Gayferos*, et les quatre chants en l'honneur de la bataille de Roncevaux : *Domingo era de Ramos* et en *En París está doña Alda*, de même que *Por la matanza va el viejo* et *Mala la*

visteis, franceses. L'origine française de ces poèmes est évidente, mais leur facture paraît plutôt populaire.

Il n'y a que trois anciens *romances* dans le cycle breton : *Nunca fuera caballero*, cité par Don Quichotte en l'honneur des filles d'auberge qui lui servirent de la morue et du pain noir; *Ferido está don Tristán*, écho lointain d'une légende pathétique, et *Tres hijuelas habia el rey*, variante de l'histoire de Lancelot, citée comme ancienne par l'humaniste Antonio de Nebrija qui naquit avant le milieu du xve siècle. C'est l'infiltration dans le peuple des histoires de ces preux chevaliers dont les Amadis et les Palmerin sont les représentants péninsulaires.

Quant aux nombreux *romances* qui traitent des sujets soit chevaleresques, soit d'imagination, il est difficile d'en conjecturer les dates. Il s'agit de sujets qui appartiennent la plupart à la littérature internationale, et dont on ne saurait déterminer l'entrée en Espagne. Provisoirement on indique comme les plus anciens exemples de cette classe *Hélo, hélo por do viene*, qui ressemble un peu au *romance* déjà noté parmi ceux du cycle carolingien, *De Mérida sale el Palmero; Malas mañas habeis, tio*, réminiscence probable des Croisades; *A cazar va el caballero*, spécimen unique ou à peu près de l'intervention des fées; *A caza iban, á caza*, qu'on donne comme traditionnel dans les feuilles volantes (*pliegos sueltos*) de la première heure. Vient enfin le charmant *Yo era mora Morayma*, version libre en apparence d'une chanson arabe, et analogue par conséquent à *Paseábase el rey moro*, à *Abenámar, Abenámar*, et à ce singulier *romance* sur le Cid — *Hélo, hélo, por do viene* — qui contient une adjuration à Valence correspondant à un passage de la *Crónica general* traduit de l'arabe. Ainsi se termine

la liste des *romances* anciens, par un exemple particulièrement intéressant d'un genre de poésie qui atteignit son plus haut développement en Espagne où il conserve encore sa vogue séculaire.

Une tentative d'adapter au genre pieux des formes lyriques telles que le *romance* se trouve dans le *Cancionero* (?1482) du franciscain Fray Íñigo de Mendoza, dont on se souvient plutôt à cause de cette audacieuse nouveauté qu'à cause de sa *Vita Christi por coplas* (1482) où le moine se montre un disciple de Mena et de Gómez Manrique. Nous venons de parler d'un *romance* très répandu — *Ay ay ay! qué fuertes penas* — qui porte le nom d'un autre franciscain, Ambrosio Montesinos, évêque de Sardaigne et poète favori de la reine Isabelle. Dans sa *Visitación de Nuestra Señora* et dans ses hymnes adaptés à des airs populaires, conservés par Asenjo Barbieri dans le *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, il apporte à l'Espagne un souffle du réalisme italien de Jacoponi da Todi. Cette nécessité de se conformer à des airs, jointe à la passion qu'avait l'auteur pour la brièveté, produit des effets assez rudes, mais parfois Montesinos s'exprime avec une élégante simplicité, et ainsi que le fait observer M. Menéndez y Pelayo, il est le premier à introduire le mysticisme dans la poésie populaire.

L'espace nous manque pour examiner les auteurs d'*esparsas*, de *decires*, de *requestas* d'un mérite assez inégal. Mais on ne saurait omettre le nom de Juan de Padilla (1468-?1522), surnommé *el Cartujano* (le Chartreux), qu'un admirateur indiscret a appelé l'« Homère espagnol ». Dans son *Retablo de la Vida de Cristo*, il met en vers la vie du Sauveur à la manière de Juvencus, et dans un poème plus important : *Los doce Triunfos de los doce Apóstoles*, il s'efforce d'allier l'austérité de

Dante à la grâce de Pétrarque. Padilla déclame souvent hors de propos, se permet des fantaisies verbales et passe sans transition de la grandiloquence à la familiarité; dans ses meilleures pages, — son voyage, en compagnie de saint Paul, à travers l'enfer et le purgatoire, — il excelle par la profondeur de sa vision, par sa conception des horreurs du tombeau et par sa vigoureuse description des souffrances des damnés. La forme allégorique se retrouve aussi dans l'*Infierno del Amor*, de Garcí Sánchez de Badajoz (?1450-?1511), qui mourut fou. Son tableau de Macías, de Rodríguez de la Cámara, de Santillana et de Jorge Manrique captifs des enchantements de l'amour était fort au goût de l'époque, et un poème plus ancien, avec un titre à peu près semblable : *Sepulcro de Amor*, fit la réputation d'un certain (? Fernando de) Guevara (parent peut-être du célèbre Antonio de Guevara), dont les poésies éparses dénotent un esprit mordant. Pour le reste, Sánchez de Badajoz doit beaucoup à son humour audacieux et à la façon aisée dont il manie les formes populaires.

Un artiste plus ambitieux qu'original de la génération suivante est Pedro Manuel de Urrea (1486-?1530). Sa *Peregrinación á Jerusalem* étant introuvable, on ne saurait affirmer même qu'elle est écrite en vers sans s'exposer à une erreur pareille à celle qu'on a commise en supposant que la *Penitencia de amor* (1514) était un poème. Grâce à M. Foulché-Delbosc, qui a retrouvé un exemplaire de ce livre et l'a réimprimé, nous savons maintenant que la *Penitencia de amor* est une imitation en prose de la fameuse *Celestina* dont nous parlerons plus loin. Les *Fiestas de Amor*, qu'Urrea traduisit de Pétrarque, sont peu attrayantes. Toutefois, son *Cancionero* (1513) laisse voir un talent souple et versatile : il

se sert admirablement de la *décima*, ses *villancicos* sont gracieux et délicats, et la modification qu'il fit subir à la stance de Jorge Manrique permit un nouvel effet mélodique. C'est le type de l'aristocrate lettré qui se révolte sincèrement à la pensée qu'en ce temps d'imprimerie il sera lu « dans les celliers et les cuisines », et il semble que la publication de ses œuvres soit due à sa mère. Quoiqu'il en soit, il possède l'instinct éclairé d'un vrai littérateur, car sa version en vers du premier acte de la *Celestina* est une tentative où il devança les méthodes qui allaient bientôt devenir populaires. Mais Urrea n'était pas le seul de son temps à pratiquer le vers dramatique.

Un certain progrès en ce sens avait déjà été obtenu par son aîné Rodrigo Cota de Maguaque (vers 1490), Juif converti qui excitait la populace à massacrer ses anciens coreligionnaires, et que nous avons nommé ailleurs en parlant des *Coplas del Provincial* et de *Mingo Revulgo*, qui lui sont souvent attribuées, aussi bien que le commencement de la *Celestina*. Un épithalame burlesque, découvert par M. Foulché-Delbosc, est certainement authentique, mais c'est surtout par son *Diálogo entre el Amor y un viejo* imprimé pour la première fois dans le *Cancionero general* (1511) que ce Juif antisémite s'est assuré une réputation. En soixante-dix stances, les deux interlocuteurs discutent des mérites de la passion amoureuse, jusqu'à ce que le vieillard cède à la persuasion du dieu qui se moque alors de l'amoureux à cheveux blancs. Le dialogue est éminement dramatique de forme et d'esprit, l'action est claire et rapide, les vers sont d'une excellente facture. Il est néanmoins peu probable que le poète ait destiné sa pièce à être jouée, et en tous cas nul ne prétend qu'elle l'ait été.

Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, parmi les auteurs modernes dont les noms nous sont parvenus, Gómez Manrique est le premier qui ait écrit pour le théâtre; mais les chroniques du xve siècle mentionnent des spectacles qu'on peut diviser en *entremeses* (terme qui désignait alors des danses et des tournois accompagnés de chœurs), et en *momos*, divertissements d'un caractère plus littéraire, célébrés à Noël et à Pâques. Gómez Manrique avait perfectionné ce genre de pièces, mais Juan del Encina (1469-?1533) va plus loin encore et conquiert le titre de « patriarche du théâtre espagnol ». Le scandaleux *Pleito del Manto* rapporte qu'Encina était le fils de Pero Torrellas; d'après une autre source, son vrai nom serait Juan de Tamayo : cette dernière supposition est complètement erronée et les malédictions d'Encina à l'égard de Torrellas discréditent la première. Après avoir fait ses études à l'Université de Salamanque, Encina assista au siège de Grenade, célébra la capitulation de cette ville dans son *Triunfo de Fama*, et en octobre 1492 passa au service du deuxième duc d'Albe. Il se met en route pour l'Italie en 1498, et on le trouve à Rome, en 1502, favori d'Alexandre VI, ce déplorable pape espagnol. Il revint, sans doute en 1509, prendre possession d'un canonicat laïque à Málaga; il fut ordonné beaucoup plus tard et célébra sa première messe à Jérusalem, en 1519, lorsqu'il fut nommé prieur du monastère de Leon. On croit qu'il mourut à Salamanque.

Encina, qui commença à écrire dès sa quinzième année, nous a laissé plus de cent soixante-dix poèmes qu'il avait composés avant d'avoir vingt-cinq ans. Près de quatre-vingts morceaux, mis en musique par l'auteur, sont insérés dans le *Cancionero musical* d'Asenjo Bar-

bieri. Ses chants, bien que défigurés parfois par une molle préciosité, ont un charme exquis de dévotion. Son *Arte de trobar* (1496) expose des idées déjà généralisées parmi les Provençaux dans les *Leys d'amors* (1324) de Guilhem Molinier; mais la réputation d'Encina ne repose pas sur sa poétique : elle repose sur ses églogues, dont les premières furent jouées devant ses protecteurs, à Alba de Tormes, probablement en 1492. Ses pièces dramatiques sont au nombre de quatorze et furent certainement jouées. Ticknor soutient que la septième et la huitième ne sont en réalité qu'une seule pièce, « avec une pause entre elles », bien que l'auteur, « dans sa simplicité », les ait séparées. Il ne faut rien exagérer, même la simplicité d'Encina. Sa septième églogue fut jouée en 1494 et la huitième en 1495 : la « pause » aurait donc duré un an, ce qui serait excessif. Les églogues d'Encina présentent sous une forme dramatique des thèmes primitifs avec une action distincte mais simple; elles sont généralement composées à l'occasion d'une fête sur un sujet tantôt sacré, tantôt profane. L'*Egloga de Fileno* dramatise l'amour d'un berger pour Lefira, et se termine par un suicide dont l'idée est suggérée par la *Celestina*; *Plácida y Vitoriano*, comprenant deux tentatives de suicide et une scène scabreuse, met en scène Vénus et Mercure. L'*Aucto del Repelón* représente les aventures, dans un marché, des deux bergers, Johan Paramás et Piernicurto, tandis que *Cristino y Febea* expose en phrases qui rappellent le *Diálogo* de Cota la chute ignominieuse d'un prétendu ermite. Ces simples motifs sont habilement traités, et la versification, spécialement dans *Plácida y Vitoriano*, est pure et élégante. Encina élabore jusqu'à son point extrême le drame strictement liturgique, et son contemporain plus jeune, écri-

vain de talent aussi, Lucas Fernández, ne fait que peu de progrès dans son *Auto de la Pasión* (1514). Le drame sacré en reste à peu près là : c'est un siècle plus tard, seulement, que l'on exploita les mystères divins et les vies des saints. Comme M. Cotarelo y Mori l'a fait observer, la gloire d'Encina est d'avoir été le promoteur du mouvement qui triompha avec les *autos* de Calderón.

Dans une autre direction, la version d'*Amadís de Gaula* est d'une grande importance. Le fond de l'*Amadís* dérive probablement des romans bretons, et on a conjecturé que l'histoire fut introduite dans la Péninsule par les chevaliers français et anglais des armées d'Henri de Trastamare et du Prince Noir. Tout porte à croire, cependant, qu'elle y parvint à une date antérieure, car une version portugaise (aujourd'hui perdue) est attribuée avec assez de vraisemblance à Joham de Lobeira (1261-1325), qui dans le *Canzoniere* Colocci-Brancuti (n° 230) emploie la même ritournelle que celle chantée par Oriana dans *Amadís*. Le récit était familier à López de Ayala et à cinq autres poètes qui figurent dans le recueil de Baena : ils peuvent l'avoir lu soit en portugais, soit dans quelque ancienne adaptation espagnole. Ils n'eurent pas le texte tel que nous l'avons, puisqu'il est l'œuvre de García Rodríguez de Montalvo (vers 1500), qui avoue que les trois quarts de son livre sont une refonte : la conclusion, inférieure au reste, semble être de lui. La date de la publication de cet ouvrage est incertaine : la plus ancienne édition actuellement connue est de Saragosse 1508, mais ce n'est peut-être pas la première.

Tout ce qui concerne *Amadís*, et la plupart des détails de son histoire, sont faits pour embarrasser. Amadís de Gaule est un chevalier britannique, Gaule signifiant ici le pays de Galles, « Bristoya » et « Vindilisora » dési-

gnant Bristol et Windsor. La chronologie n'est pas moins surprenante, car l'action se passe « peu d'années après la passion de notre Rédempteur ». Le récit a pour thème l'amour d'Amadís pour Oriana, fille de Lisuarte, roi de Bretagne. Enchantements et charmes magiques incroyables, combats avec des géants, interventions surnaturelles forment le tissu de l'intrigue, jusqu'à ce que la fidélité soit récompensée et Amadís heureux. Le barbier de Don Quichotte, classant ce livre comme « le meilleur du genre », le sauva de l'holocauste, et la postérité a ratifié ce jugement. *Amadís* est un des rares romans de chevalerie dont la lecture s'impose. Le style en est excellent, bien que l'histoire traîne en longueur; les aventures sont intéressantes, le merveilleux y est adroitement arrangé et le récit est mené avec adresse. Les romans qui suivirent sont, pour la plupart, de pauvres exagérations de l'*Amadís* : les géants y sont plus gigantesques, les monstres plus monstrueux.

Montalvo échoua quand, dans ses *Sergas de Esplandián* (1510), il entreprit de continuer l'*Amadís*. Les suites se succédèrent plus ennuyeuses les unes que les autres, si bien qu'en cinquante ans, nous obtenons un treizième (suivant un autre calcul, un quatorzième) *Amadís*. Le plus intéressant de ses rivaux est *Palmerín de Inglaterra*, dont l'attribution au Portugais Moraes ne fut sérieusement mise en doute qu'à la découverte, en 1828-1829, d'une version castillane dont un acrostiche préliminaire semblait désigner comme le véritable auteur Luis Hurtado (?1530-?1579), plus tard chapelain de la municipalité de Tolède. Bien que généralement acceptée sur l'autorité de Gayangos, cette attribution moderne doit être abandonnée. Sans doute la première édition de *Palmerín de Inglaterra* en castillan (1547-1548) est plus ancienne que

la première édition (1567) qu'on en connaisse en portugais, mais d'autres considérations s'y opposent : une dédicace authentique du roman à la princesse Marie (sœur de Jean III de Portugal), écrite par Moraes en 1544, la prédilection de l'auteur pour les Portugais, sa froideur envers l'Espagne, un épisode où figurent quatre dames françaises dont trois furent certainement connues de Moraes pendant qu'il était attaché à l'ambassade portugaise à Paris de 1540 à 1543. D'ailleurs, d'une comparaison des deux textes il résulte que la version castillane contient maintes phrases incorrectes et se rapprochant de formes lusitaniennes qui font autant de non-sens de passages parfaitement clairs dans la version portugaise. Enfin, puisque Hurtado avait à peine dix-sept ans quand la version castillane parut, il l'aurait écrite à l'âge de quinze ou seize ans. C'est inadmissible, et dorénavant *Palmerin* doit être restitué à Francisco de Moraes Cabral (?1500-1572), surnommé *o Palmeirim* d'après le héros de son livre célèbre. A vrai dire l'ouvrage appartient à l'histoire de la littérature portugaise, mais il semble avoir été adopté en Espagne, puisque le curé de Don Quichotte voulait le conserver « comme une chose unique dans une cassette pareille à celle qu'Alexandre trouva parmi les dépouilles de Darius et destinée à protéger les œuvres d'Homère ». Gardons-nous de n'y voir qu'une exagération burlesque. Burke avoua, à la Chambre des Communes, qu'il avait passé beaucoup de temps à lire *Palmerin*, de même que Johnson perdit tout un été sur le *Felixmarte de Hircania* (1556), de Melchor Ortega de Úbeda. Ce genre ennuyeux devint si populaire que Hierónymo Sempere, dans la *Caballeria celestial del pie de la Rosa fragante* (1554), appliqua les formules chevaleresques à l'allégorie religieuse, présentant le Christ

comme le Chevalier du Lion, Satan comme le Chevalier du Serpent, saint Jean-Baptiste comme le Chevalier du Désert, et les douze apôtres comme les douze chevaliers de la Table Ronde. L'exemple de ce pieux et maladroit parodiste fut suivi par Jaime de Alcalá dans sa *Caballería cristiana* (1570), et par l'auteur anonyme du *Caballero de la clara estrella* (1580).

De ce genre d'ouvrages *Amadís de Gaula* est le meilleur, et dans sa forme primitive il en serait un des plus anciens exemples. Même en s'en tenant au texte actuel, et en laissant à part l'*Historia del Cavallero Cifar* où l'élément didactique est aussi considérable qu'on pourrait l'attendre d'une production de la fin du XIIIe siècle, rares sont les vrais romans de chevalerie d'une date plus reculée que celle d'*Amadís*. Parmi ces exceptions se trouve un volume dû à la collaboration du Catalan Joannot Martorell et de Johan de Gralla, ou Galba, et intitulé *Tirant lo Blanch*. Dans la version castillane (1511) de ce livre, le curé bibliophile de Don Quichotte découvrit « un trésor de joies, une mine de récréations », dont les auteurs, ajouta-t-il énigmatiquement, « méritaient les galères à perpétuité pour avoir produit de telles sottises ». Il existe d'autres récits anciens de chevalerie : le *Baladro del sabio Merlín* (1498), traduit du texte italien de Zarzi; *La Historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (1499) et *Tristán de Leonís* (1501), traduits tous les deux d'originaux français. Ce sont des curiosités bibliographiques, de précieuses raretés; mais c'est de la littérature morte, tandis que *Amadís de Gaula* a encore des lecteurs qui ne l'apprécient guère moins que saint Ignace et sainte Thérèse.

D'une version plus ancienne de l'*Amadís* dérive la *Cárcel de Amor* (1492), de Diego Fernández de San

Pedro, auteur de quelques vers érotiques dans le *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*. Les amours de Leriano et de Laureola sont entremêlées de nombreuses allégories et de tout l'apparat chevaleresque; la construction en est faible, mais le style en est varié, délicat, distingué. Le livre, qui se termine par un panégyrique des femmes « qui nous dotent des vertus théologales non moins que des vertus cardinales », fut condamné par l'Inquisition. Mais rien n'entrava son succès; il fut souvent réimprimé, et grâce à la version (?1540) de Lord Berners il acquit une importance historique pour ceux qui croient y remarquer l'entrée de la préciosité voulue dans la prose anglaise.

La *Cárcel de Amor*, qui fut composée peu après 1465, se termine par une émouvante scène de suicide qu'empruntèrent plusieurs écrivains. Peut-être le premier exemple de cet emprunt se rencontre-t-il dans un ouvrage auquel nous avons déjà fait plus d'une allusion : la fameuse *Comedia de Calisto y Melibea*, intitulée plus tard *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, plus généralement connue sous le nom de la *Celestina*, titre employé en Italie dès 1519, et qui se répandit bientôt dans toute l'Europe occidentale. L'histoire bibliographique de cette œuvre est obscure. Elle comprend seize actes dans les deux plus anciennes éditions connues, celles imprimées à Burgos en 1499 et à Séville en 1501[1]. L'argumentation de M. Foulché-Delbosc, dont les études font époque dans la discussion de cette question, tend à prouver l'existence d'une édition antérieure à celle de Burgos, et cela semble infiniment probable. Les réimpressions pos-

1. On ne connaît qu'un seul exemplaire de chacune de ces éditions. Un exemplaire d'une autre édition en seize actes (Séville, 1500) existerait dans une collection particulière : du moins on l'a dit.

térieures à l'édition de 1501 ont vingt et un actes, sauf trois réimpressions qui en ont vingt-deux. Cette dernière addition est jugée apocryphe : sur l'authenticité des cinq actes ajoutés aux seize premiers, authenticité que M. Foulché-Delbosc a été le premier à suspecter et à nier, le débat est vif. La même diversité d'opinions existe quant à la date de composition : selon les uns la *Celestina* aurait été écrite neuf ans avant la reddition de Grenade (1492), selon les autres elle n'aurait été composée que très peu de temps avant cet événement; selon d'autres, enfin, sept ans après. On n'est pas d'accord non plus quant à l'auteur. L'édition de 1501 contient une lettre préfatoire anonyme qui attribue vaguement la première et plus longue scène à un « ancien auteur » qu'elle ne nomme pas; le rédacteur de cette lettre se déclare l'auteur des quinze autres actes, et d'après un acrostiche dû sans doute à l'éditeur Alonso de Proaza, cet écrivain serait le bachelier Fernando de Rojas, de la Puebla de Montalbán, dans la province de Tolède. Un bachelier de ce nom, d'origine juive, fut témoin devant l'Inquisition de Tolède en 1517-1518, et, en 1525-1526, un certain Álvaro de Montalbán, poursuivi pour judaïsme, se déclara père de « Leonor Álvarez, femme du bachelier Rojas qui composa *Melibea* ». D'après Tejada de los Reyes, qui vivait un siècle plus tard, ce Rojas aurait été alcalde de Talavera de la Reina, où il serait mort à une date inconnue. La lettre préfatoire est retouchée dans les éditions en vingt et un actes, et déclare que l' « ancien auteur » serait Juan de Mena ou Rodrigo Cota.

Les conclusions les plus opposées ont été tirées de ces menus faits. L'assertion de la lettre attribuant le premier acte à Mena ou à Cota a été rejetée à l'unani-

mité. L'assertion de l'éditeur Proaza a eu meilleure fortune. M. Menéndez y Pelayo et bien d'autres pensent que Rojas écrivit les vingt et un actes que comprennent la plupart des éditions. M. Foulché-Delbosc, au contraire, croit 1° que les seize actes originaux sont d'une seule main, 2° que leur auteur est inconnu, et 3° qu'il n'eut aucune part aux additions postérieures. Sur le premier point, tout le monde est maintenant d'accord; sur le deuxième, la présomption qui existait jadis en faveur de Rojas a été sensiblement affaiblie par la découverte de documents prouvant que Rojas aurait écrit ce chef-d'œuvre quand il avait à peine vingt ans; quant au troisième point, on ne peut méconnaître que les retouches d'un auteur sont souvent malheureuses. De nouvelles découvertes conduiront peut-être à des solutions moins incertaines.

Si ces problèmes sont obscurs, par contre l'intrigue de la *Comedia* est simple. Calixte, repoussé par Mélibée, a recours à l'entremetteuse Célestine, qui rapproche les deux amants. L'expiation ne se fait pas attendre. Célestine est tuée par les serviteurs de Calixte, Calixte meurt accidentellement, et Mélibée se suicide sous les yeux de son père à qui elle adresse des adieux suggérés (nous l'avons déjà dit) par la *Cárcel de Amor*. Célestine dérive de la Trota-conventos de Ruiz; Calixte et Mélibée proviennent du Melón et de l'Endrina de ce même Ruiz, et des emprunts ont été faits aussi à Martínez de Toledo. Malgré toutes ces dettes, la *Celestina* est un chef-d'œuvre unique et original, dans lequel, de l'ancien milieu littéraire encombré d'êtres impossibles en des situations incroyables, on passe à un commerce direct avec des passions profondes et vivantes.

L'auteur, Rojas ou tout autre, travaille consciencieusement, dans un autre but que celui de procurer un

passe-temps d'une heure d'oisiveté. Sans grandeur dans l'épisode, sans habileté spéciale dans la construction, il est entravé par le pédantisme de son époque. Mais il est juste de dire que ce pédantisme est surtout sensible dans les parties ajoutées aux seize actes primitifs, additions dans lesquelles il n'est peut-être pour rien. Pour les effets artistiques, pour l'énergie de la phrase, il surpasse tous ses contemporains. Bien qu'il esquisse vaguement le type comique qui allait devenir le *gracioso* de Lope de Vega, il a peu de dispositions à l'humour; d'un autre côté son réalisme pessimiste est au-dessus de tout éloge. Il se propose de donner une transcription objective et impersonnelle de la vie, et il réussit, y ajoutant l'effet mystérieux d'une sombre imagination. Ses personnages ne sont ni des empereurs de Byzance ni des reines de Cornouailles; il s'occupe des passions d'hommes et de femmes ordinaires, des angoisses des amoureux, des artifices du vice sénile, de la vénalité et des fanfaronnades des malandrins, de l'effronterie des courtisans. C'est pourquoi, dès le premier moment, son livre séduisit, eut d'innombrables éditions, fut continué par Feliciano de Silva (?1534), celui dont la « raison de la déraison » charmait Don Quichotte, et par Gaspar Gómez de Toledo (1537). Il fut imité sans cesse pendant près d'un siècle — entre autres, par Sancho Muñón dont la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) est d'une habileté exceptionnelle; il fut mis à contribution une centaine d'années plus tard par Lope de Vega dans sa *Dorotea* (1632); il exerça une influence perceptible sur le drame naissant de l'Angleterre grâce à une traduction anonyme faite quelque peu avant 1530, et qui fut peut-être pour quelque chose dans la conception de ces amants immortels, Roméo et Juliette. Dans tous les cas, la *Celestina* est un

vrai chef-d'œuvre : et si, comme on le prétend, il avait été écrit par le jeune Rojas, nous nous trouverions en présence d'un triomphe retentissant du génie juif.

De 1508 à 1512, fut composée la *Cuestión de Amor*, roman anonyme, semi-historique, semi-social, où les contemporains figurent sous des noms d'emprunt. M. Croce a révélé, par exemple, que Belisena n'est autre que Bona Sforza, plus tard reine de Pologne. Une partie du succès de cet ouvrage fut certainement dû à la curiosité que surexcite un roman à clef; cependant, sa description de la société espagnole en Italie est encore intéressante, et son style excellent fut approuvé par ce critique sévère entre tous, Juan de Valdés.

L'histoire est représentée à cette époque par la *Historia de los Reyes Católicos*, de l'antisémite Andrés Bernáldez (m. 1513), curé de Los Palacios, près de Séville, qui relate avec esprit et simplicité les triomphes des souverains, et s'enthousiasme en contant les exploits de son ami Colomb. Plus important est Hernando del Pulgar (1435-?1492) dont les *Claros varones de Castilla* ont pour modèle l'ouvrage perdu de Georges de la Vernade, secrétaire de Charles VII de France. La *Crónica de los Reyes Católicos* de Pulgar est une historiographie officielle, flatteuse et partiale. Cependant, malgré ses défauts, on est séduit par le charme narratif, imité de Pérez de Guzmán; et Pulgar ne le cède qu'à ce maître dans la peinture d'un personnage et la maîtrise de la prose castillane. Il faut le distinguer d'un autre Hernando (Pérez) del Pulgar (1451-1531) qui, sur l'ordre de Charles-Quint, prôna la renommée du « Grand Capitaine » Gonzalve de Cordoue.

Le nom illustre de Cristophe Colomb (?1451-1506) est inséparable des Rois Catholiques, qui étonnèrent

même leurs ennemis par l'ingratitude dont ils firent preuve envers celui qui leur avait donné un monde nouveau. Le mystique aventurier, qui se prétendait voyant et prophète, écrivit des lettres remarquables par le sens pratique et sûr dissimulé dans des phrases apocalyptiques. Malgré une syntaxe incorrecte et baroque, son éloquence est surprenante chez un étranger. Mais l'on ne saurait classer d'après son lieu de naissance un prodige comme Colomb. Cet Italien fut peut-être l'Espagnol le plus loyal, et son génie, mis au service de la reine de Castille, le fait marcher de pair avec les gloires de l'Espagne.

CHAPITRE VII

L'ÉPOQUE DE CHARLES-QUINT
(1516-1555)

Les dernières années pendant lesquelles régnèrent les Rois Catholiques furent une ère de traductions, et la diffusion des modèles étrangers se trouva favorisée par de hauts patronages. Le roi Ferdinand était l'élève de Vidal de Noya; la reine Isabelle étudiait avec Beatriz Galindo, *la Latina*; Juan Luis Vives rapporte que leur fille Jeanne la Folle adressa aux envoyés des Pays-Bas des discours latins improvisés, et le savoir de Catherine d'Aragon reçut l'approbation d'Érasme. D'un bout à l'autre de l'Espagne, les érudits italiens prêchaient l'évangile de la Renaissance. Les frères Geraldino (Antonio et Alessandro) élevèrent les infants royaux. Le Lombard Pedro Mártir de Anghiera se vante d'avoir vu assis à ses pieds les grands de Castille, le Sicilien Lucio Marineo occupait la chaire de latin à l'Université de Salamanque, et à Salamanque encore, le Portugais Arias Barbosa gagna sa réputation de premier helléniste de la Péninsule. Les Espagnoles furent, elles aussi, prises de la fièvre de la culture étrangère : Lucía de Medrano et Juana de Contreras discouraient devant

des universitaires sur les poètes latins du règne d'Auguste. Francisca de Nebrija suppléa son père Antonio de Nebrija (1444-1522), le plus grand des humanistes espagnols, auteur des *Introductiones latinae* (1481), d'une *Gramática castellana* (1492), d'un dictionnaire latin-espagnol (1492) et espagnol-latin (1495). Dans l'université nouvelle d'Alcalá de Henares, fondée en 1508 par le fameux cardinal Francisco Ximénez de Cisneros (1436-1517), Nebrija exposa ses principes. En 1490 Palencia avait publié un *Vocabulario universal en latín y en romance*, mais l'ouvrage de Nebrija l'éclipsa et valut à son auteur un renom à peine inférieur à celui de Scaliger et de Casaubon.

Le premier texte grec du *Nouveau Testament* qui ait été imprimé le fut à Alcalá de Henares en 1514, mais il ne parut qu'en 1522 en même temps que les autres volumes de la Bible polyglotte. Dans cette publication célèbre, les textes hébreu et chaldéen étaient revisés par des Juifs convertis tels que Alfonso de Alcalá, Alfonso de Zamora, et Pablo Coronel; le texte grec par Nebrija, Juan de Vergara, Demetrio Ducas et Hernán Núñez de Guzmán. Les versions des classiques se multiplièrent. Plutarque (1491) et Josèphe (1492) furent traduits par Palencia, Salluste (1493) par Francisco Vidal de Noya; les *Commentaires* de César (1498) par le jeune Diego López de Toledo, Plaute (1515) par Francisco López de Villalobos, une satire de Juvénal (1515) par Jerónimo Fernández de Villegas, prieur de Cuevasrubias; l'*Ane d'or* d'Apulée (1513) par Diego López de Cortegana, archidiacre de Séville. Juan de Vergara s'occupait du texte d'Aristote tandis que son frère Francisco donnait aux Espagnols leur première grammaire grecque et traduisait Héliodore. Les professeurs italiens eurent soin que tant d'activité ne fût

pas exclusivement consacrée aux anciens. L'*Inferno* de Dante (1515) fut traduit par Pedro Fernández de Villegas, archidiacre de Burgos; le *De remedibus utriusque fortunae* de Pétrarque (1505) par Francisco de Madrid, et ses *Trionfi* (1512) par Antonio de Obregón; le *Decamerone* (1496) par un anonyme de mérite, et le *Filicolo* de Boccace parut vers 1510 dans une version abrégée, *Flores y Blancaflor*, par Juan de Flores.

Si les Italiens envahirent l'Espagne, une foule d'Espagnols se rendirent en Italie. Déjà Dante avait stigmatisé l'avarice proverbiale des Catalans, — *l'avara povertà di Catalogna*. Boccace traitait dédaigneusement les Castillans de : *semi barbari et efferati homines*. Lorenzo Valla, chef des érudits italiens à la cour napolitaine d'Alphonse V, déclarait que les compatriotes du roi étaient des illettrés : *a studiis humanitatis abhorrentes*. Benedetto Gareth, de Barcelone (?1450-?1514), s'abandonna au courant nouveau, renonça à sa langue maternelle et écrivit de médiocres *Rime* en italien (1506), en prenant le nom italien de Chariteo. Un certain Jusquin Dascanio est représenté par un chant, mi-latin et mi-italien, dans le *Cancionero musical* (n° 68) de Asenjo Barbieri. Le Valencien Bertomeu Gentil, et le Castillan Juan de Tapia, se servent de l'italien dans le *Cancionero general* de 1520, le premier réussissant à tel point que l'un de ses dix-huit sonnets italiens a été accepté comme de Tansillo, par presque tous les éditeurs de cet écrivain.

Le cas du Juif espagnol Judas Abarbanel (?1460-?1520), que les Espagnols appellent León Hebreo, présente un intérêt exceptionnel. Ses *Dialoghi di Amore* (1535), curieux produit de mysticisme sémitique et néo-platonicien qui charma les contemporains d'Abarbanel non moins que Cervantes, nous parvinrent tardivement en

italien. Pourtant, comme ils furent terminés peu après 1505, leur vêtement étranger est dû à ce fait que l'auteur, ainsi que ses coreligionnaires, fut expulsé d'Espagne en 1492. Il est peu probable qu'Abarbanel ait pu, en treize ans, acquérir une telle maîtrise de l'italien, bien qu'à vrai dire, le texte soit défiguré par quelques idiotismes espagnols : vraisemblablement l'original était en castillan, langue qui avait été la plus familière à l'auteur pendant les années qu'il séjourna à la cour d'Espagne. Il se peut que son œuvre ait été lue en manuscrit par Bembo et Castiglione, et ait inspiré certains passages de *Gli Asolani* et d'*Il Cortegiano*. En tout cas, sa vogue fut très grande, comme on le voit par la mention de Montaigne : « Mon page fait l'amour et l'entend : lisez-lui Léon Hebreu et Ticin. » L'œuvre d'Abarbanel fut traduite en espagnol, en français et en latin, elle influença des mystiques tels que Luis de León et Malón de Chaide, des poètes tels que Camoens et Herrera; elle fut en grande faveur auprès du moine augustin Cristóbal de Fonseca et du jésuite Nieremberg, et l'effet de sa doctrine est visible dans le *Discurso de la Hermosura y el Amor* (1652), de Bernardino de Rebolledo. De là sa mention dans une histoire de la littérature espagnole.

Mais, à son tour, l'Italie céda devant l'invasion. Des papes espagnols, comme Calixte III et Alexandre VI, contribuèrent à mettre l'espagnol à la mode. Un poète napolitain, Luigi Tansillo, se déclare Espagnol de cœur : *spagnuolo d'affezione*. Il est peu probable que l'épique *Historia Parthenopea* (1516) du Sévillan Alonso Hernández, ait trouvé de nombreux lecteurs même parmi les admirateurs du Grand Capitaine, Gonzalve de Cordoue, dont elle raconte les exploits; mais elle mérite qu'on en parle comme d'un livre espagnol publié à Rome et

comme une imitation du *Laberinto* de Mena. Un Espagnol, qu'Encina dut rencontrer, Bartolomé de Torres Naharro (m.? 1530), né à Torres, près de Badajoz, fit connaître le théâtre espagnol aux Italiens. Le peu que nous savons de lui vient d'une lettre en latin en tête de ses œuvres, adressée à Joce Bade par un certain « Mesinerius I. Barberius Aurelianensis », autrement dit Messinier Barbier d'Orléans. Nous ne connaissons pas les dates de sa naissance et de sa mort. Il semble qu'il fut soldat, puis capturé par des pirates algériens, et qu'après avoir été racheté il soit entré dans les ordres. On a dit qu'il fut le favori de Léon X, mais le seul fondement de cette assertion est que l'auteur est appelé *dilectus filius* dans un privilège pontifical. Il n'y a aucune preuve à l'appui de la légende qui le fait expulser de Rome pour des satires qu'il aurait composées contre la cour papale, et mourir dans une extrême pauvreté. On sait qu'entre 1513 et 1517 il écrivit un *Psalmo* en l'honneur de la victoire remportée par les Espagnols sur les Vénitiens à Notta en 1513, et un inconvenant *Concilio de los Galanes y Cortesanos de Roma invocado por Cupido*. En outre, vers cette époque, il dut composer une lamentation sur la mort du duc de Nájera, quelques *romances*, la première de ses *Lamentaciones de Amor*, et sa *Comedia Tinellaria*. Il entra au service de Fabrizio Colonna à Naples, où ses pièces dramatiques furent publiées en 1517 sous le titre de *Propaladia*, avec une dédicace à Francisco Dávalos, marquis de Pescara, l'époux espagnol de Vittoria Colonna. On croit qu'il revint en Espagne où il serait mort vers 1530.

Son ami Barbier nous avertit que Torres Naharro, bien que capable d'écrire ses pièces en latin, choisit à dessein le castillan afin « d'être le premier à écrire en

langue vulgaire ». Ceci impliquerait que Torres Naharro ignorait Encina, qu'il imite cependant dans son *Diálogo del Nacimiento* écrit vers 1512-1513. Quoi qu'il en soit, Torres Naharro développe son drame plus largement que son prédécesseur. Il divise ses pièces en cinq actes, selon le précepte d'Horace, et il appelle ces actes *jornadas* « parce qu'ils ressemblent à autant de lieux de repos ». C'est là son explication : peut-être, ainsi que Ticknor l'a supposé, avait-il dans l'esprit les *journées* des mystères français. Les personnages ne devaient être ni moins de six ni plus de douze. L'auteur s'excuse d'en introduire une vingtaine dans sa *Tinellaria* en prétextant que le sujet les réclamait; il s'excuse aussi d'employer des mots italiens, concession « à l'endroit où, et aux personnes devant qui les pièces étaient récitées ». Enfin, il divise le drame en deux grandes classes : la *comedia á noticia*, qui traite d'événements réellement vus et notés; la *comedia á fantasía*, qui traite d'incidents imaginaires, feints, qui semblent être vrais et pourraient l'être, mais en fait ne le sont pas.

Torres Naharro peut être regardé comme le premier maître de la *comedia á fantasía*. Il aborde le drame allégorique dans son *Trofeo* qui commémore les exploits accomplis en Afrique et aux Indes par Manoel de Portugal; il fait paraître sur la scène Apollon et la Renommée; il s'essaie dans le drame chevaleresque avec la *Serafina*, l'*Aquilana*, et l'*Himenea*, tandis que dans la *Jacinta* et la *Soldadesca*, il tente la comédie de mœurs. Chaque pièce débute par un *introyto* ou prologue, dans lequel il réclame l'indulgence et l'attention du public; puis l'intrigue est brièvement résumée et l'action commence.

Les défauts du théâtre de Torres Naharro sont assez apparents, entre autres sa tendance à tourner sa comédie

en farce, son penchant à l'extravagance, son manque de tact en encombrant la scène (comme dans la *Tinellaria*), d'une demi-douzaine de personnages bavardant tous ensemble en autant de langues. Ses vers intitulés *Lamentaciones de Amor* ne sont que de vigoureux exercices à la manière ancienne; ses couplets satiriques sur le clergé sont simplement des attaques contre la vie générale à Rome; ses chants pieux ne sont ni meilleurs ni pires que ceux de ses contemporains; ses sonnets — dont deux en italien, et un en latin et italien mêlés — sont de simples curiosités. Néanmoins, son œuvre a une valeur positive anssi bien qu'une importance historique. L'influence italienne qui s'y fait sentir ne porte pas atteinte à la forme, qui est à peu près nettement espagnole; ses vers octosyllabiques ne manquent ni de douceur ni d'allure; son dialogue est fin, spirituel et opportun, ses caractères sont bien observés et présentés sous le jour convenable. Torres Naharro est le premier dramaturge espagnol qui rende réels ses personnages, et crée des caractères sur les planches; le premier qui élabora un sujet dramatique, combina une intrigue, corsa l'action par des épisodes, et sut envisager les effets du point de vue du public. En un mot, il eut la connaissance de la scène, de ses ressources et de ce qu'on pouvait en tirer. Pour son époque, il la connut même trop bien. De 1520 à 1545 la *Propaladia* fut réimprimée cinq fois en Espagne, où elle put influencer un Bartolomé Palau, un Jaime de Huete, ou même un Micael de Carvajal ou un Castillejo; mais force est d'admettre que, peut-être à cause de l'insuffisance matérielle du théâtre espagnol, son influence est bien plus restreinte qu'on ne s'y serait attendu. Il nous faut passer aux meilleures pièces de Lope de Vega pour trouver un équivalent de son *Himenea* qui a pour

thème l'amour d'Himenea pour Febea, le frère de celle-ci intervenant à cause du « point d'honneur ».

La langue castillane fit son chemin en Portugal comme en Italie. Le Portugais Gil Vicente (1470-?1536) écrivit quarante-deux pièces, dont dix sont entièrement en castillan et dix-huit en une sorte de mélange castillan-portugais que l'auteur lui-même ridiculise sous le nom d'*aravia* dans son *Auto das Fadas*. Il est important de remarquer que le premier essai dramatique de Gil Vicente, le *Monologo da Visitaçao*, est en castillan, et qu'il fut réellement joué le 8 juin 1502. En dehors d'une église, c'est probablement la première représentation d'une pièce dramatique en Portugal. La simplicité de ton et l'élégance de manière de Gil Vicente rappellent Encina : sans aucun doute l'imitation est voulue. L'imitation des églogues d'Encina est encore plus évidente dans l'*Auto pastoril castelhano*, et l'*Auto dos Reis Magos*, de Gil Vicente, qui rappellent l'heureux mélange fait par Encina du pieux et du profane. L'influence d'Encina est manifeste encore dans l'*Auto da Sibilla Cassandra* où Salomon courtise Cassandre, nièce d'Abraham, de Moïse et d'Esaïe. Dans *Amadis de Gaula* et dans *Dom Duardos*, on constate un progrès distinct dans la composition et le fini ; et dans l'*Auto da Fé*, Vicente prouve son indépendance par une ingéniosité et une fantaisie qui sont bien à lui. Ici, il surpasse son modèle, maniant son sujet avec tant de brillant qu'un siècle et demi plus tard, Calderón daignera emprunter au Portugais l'idée de son *auto* intitulé *El Lirio y la Azucena*; pourtant, le fondateur du théâtre portugais n'est pas dramatique au même sens que Torres Naharro. Son action est légère, son observation conventionnelle, et il est plus poétique que créateur. Ses poèmes dramatiques sont cependant

d'une singulière beauté, conçus sur un ton de lyrisme mystique dont n'approcha aucun de ses prédécesseurs espagnols. On ne sait pas si Gil Vicente fut jamais joué en Espagne, mais il est aussi certain qu'il influença Lope de Vega et Calderón qu'il est hors de doute que lui-même est un disciple d'Encina.

Un de ceux qui activèrent plus immédiatement l'évolution des lettres espagnoles fut le Catalan Boscá, qu'il est préférable d'appeler de son nom castillanisé Juan Boscán Almogaver (? 1490-1542). Né à Barcelone, Boscán servit comme soldat en Italie, et revint en Espagne en 1519; comme nous l'apprend la seconde églogue de Garcilaso, il fut le précepteur de Fernando Álvarez de Toledo, universellement connu sous le nom de duc d'Albe. Les premiers vers de Boscán sont tous à la manière ancienne; ce n'est qu'en 1526, peu de temps avant d'achever l'éducation de son élève, qu'il s'enhardit à essayer l'hendécasyllabe italien. Sa conversion est due à l'ambassadeur vénitien Andrea Navagiero, courtisan accompli, que représente mal son *Viaggio fatto in Spagna*. Se trouvant à Grenade en 1526, Navagiero rencontra Boscán qui nous a laissé une relation de leur entretien : — « Comme je causais avec lui de choses d'esprit et de questions littéraires, et principalement des différences de plusieurs langues, il me demanda pourquoi je ne m'essayais pas, en castillan, à des sonnets et à d'autres formes poétiques employées par les bons auteurs d'Italie ; et il ne fit pas que m'en parler ainsi à la légère, il me pria de me livrer à cet essai. Peu de jours après, je me mis en route pour retourner chez moi : comme, par suite de la longueur et de la solitude du chemin, je réfléchissais à diverses choses, il m'arriva de penser plus d'une fois à ce que m'avait dit Navagiero ; et de la

sorte je commençai à composer ce genre de vers. Au début j'y éprouvai quelques difficultés, à cause de leur côté artificiel et des nombreuses particularités par lesquelles ils diffèrent des nôtres. Mais comme il me sembla ensuite, peut-être à cause de l'amour que nous avons pour ce qui nous appartient en propre, que mes essais commençaient à réussir, j'y pris goût peu à peu. »

Ce passage est classique. Ticknor remarque avec raison qu'aucun étranger n'affecta jamais une littérature nationale plus profondément et plus instantanément que Navagiero, et que nous avons ici un compte rendu direct, probablement unique dans l'histoire littéraire, du début d'une révolution par le premier sinon par le plus éminent de ses initiateurs. Nous avons enfin atteint le moment où les voies se séparent, et Boscán se présente comme un guide vers la terre promise. Il faut noter que Boscán reconnaît sa dette envers les Italiens, bien qu'il admette l'identité de l'hendécasyllabe italien avec le mètre dont se servait Auzías March.

Il y avait avant Boscán des italianisants tels que Francisco Imperial, Juan de Villalpando et Santillana, mais l'heure ne leur avait pas été propice, et Boscán est regardé à juste titre comme l'initiateur du mouvement. Sa veine poétique n'était pas très riche, et il avait le désavantage d'écrire en castillan et non dans sa langue maternelle; mais voyant que le castillan acquérait la suprématie, il en obtint la possession avec cette persévérance obstinée qui lui faisait entreprendre sans aide une tâche plus ambitieuse. Il ne semble pas qu'il ait cherché à faire des disciples, et ses efforts ne furent pas aussi heureux qu'il le crut. La prose castillane de Boscán est admirable, mais il faut avouer que c'est surtout en prose qu'il réussit. Herrera lui reproche de se vêtir des

robes précieuses de Pétrarque, et de rester, en dépit de ce qu'il peut faire, « un étranger dans sa langue ». Il y a quelque vérité dans ce reproche. En vers, les défauts de Boscán sont fort visibles : sa rudesse, sa construction maladroite, son oreille peu raffinée, ses hésitations, sa gauche exécution. Ce n'est ni comme un génie original, ni comme un brillant artiste que Boscán figure dans l'histoire : il y prend rang d'initiateur, de maître occasionnel, qui, sans persuasion, par la seule force de la condition et de l'exemple, amena une nation à quitter les sentiers battus et à admettre la puissance et le charme des formes exotiques. Cela, en soi, constitue un titre, sinon à l'immortalité, du moins au souvenir.

Le talent de Boscán se manifesta de diverses manières. Son ami Garcilaso de la Vega lui envoya la première édition du *Cortegiano* imprimée à Venise en 1528. Ce livre, « le meilleur qui fut jamais écrit sur le savoir-vivre », selon Samuel Johnson, fut traduit par Boscán à la prière de Garcilaso : la traduction est admirable bien que Boscán considérât l'art de traduire comme une besogne convenant aux « gens de peu de talent ». Ce fut la seule œuvre qu'il publia (1534), car ses poèmes parurent (1543) par les soins de sa veuve. Dans une épitre à Diego Hurtado de Mendoza, Boscán, avec un bonheur rare dans ses ouvrages, retrouve le ton d'élégante simplicité d'Horace ; enfin il traduisit une pièce d'Euripide qui ne fut jamais imprimée bien que la licence lui eût été accordée. Il semble presque qu'il ait été conscient de la limite de ses forces, qu'il ait senti le besoin de copier plutôt que d'imiter un modèle direct. S'il en était ainsi, il aurait eu une faculté de choix, un pouvoir critique de soi qu'on trouve peu souvent dans ses vers. Ses premiers essais, dans les vieux mètres castillans, le laissent voir livré à

ses propres ressources, et il n'est alors qu'un versificateur absolument banal n'ayant rien à chanter ni grand agrément de vocalisation. Mais, dès que Boscán a recours aux poètes du *Cinque Cento*, il brille, il est un être nouveau : l'indomptable aventurier, inspiré par l'enthousiasme, mettant à la voile pour des continents inconnus.

Son *Hero y Leandro* est basé sur Musaeus, et c'est un trait caractéristique de Boscán qu'il délaie les trois cents hexamètres de Musaeus en près de trois mille hendécasyllabes. M. Flamini a démontré que Boscán suit de près la *Favola* du Tasse, mais il reste bien loin de la variété et de la grâce de son modèle. Il s'approprie le vers blanc italien — les *versi sciolti* — pour ainsi dire par force, mais il courbe rarement ce mètre à sa volonté, et son accent monotone et sa cadence mécanique deviennent parfois insupportables. Trop souvent, le semblant d'inspiration disparaît et l'auteur chavire dans une prose paresseuse coupée en tranches régulières. Notoirement meilleure est l'*Octava Rima*, allégorie représentant la Cour d'Amour et la Cour de Jalousie, avec l'histoire d'une ambassade que la Cour d'Amour envoie à deux jolies rebelles de Barcelone. Ticknor proclame ce poème « la plus agréable et la plus originale des œuvres de Boscán », et la première de ces qualités est indiscutable. Mais il y a des restrictions à faire quant à l'originalité. Une grande partie de l'*Octava Rima* n'est qu'une traduction littérale des *Stanze* de Bembo, et cette traduction commence ouvertement dès la première ligne. *Nel'odorato e lucido Oriente* devient chez le poète espagnol : *En el lumbroso y fértil Oriente*, et l'imitateur insère encore dans sa mosaïque des fragments de Claudien, de Pétrarque et de l'Arioste. Cette transcription est exécutée avec une habileté considérable, presque avec maîtrise.

Ces emprunts ne diminuent en aucune façon Boscán, car il n'était pas et ne prétendait pas être un grand esprit ayant à dire des choses originales. Il ne réclame rien, il ne cherche pas les applaudissements, c'est l'expérimentateur réservé et taciturne qui ne publia jamais un vers et chanta pour son seul plaisir. Doué de l'ambition de l'artiste mais n'en ayant pas les capacités, Boscán s'est acquis une place plus belle qu'il n'aurait osé le rêver : il est le représentant triomphant d'une dynastie poétique nouvelle, le chef victorieux d'une avant-garde irrésistible.

Sous le rapport de la préséance il est au premier rang, mais sous le rapport du mérite on ne saurait le comparer à son jeune camarade Garcilaso de la Vega (1503-1536), porteur d'un nom célèbre dans les chroniques et la poésie espagnoles. Petit-fils de Pérez de Guzmán, Garcilaso entra à dix-huit ans dans la garde royale, aida à réprimer la rébellion des *comuneros*, et, en dépit du fait que son frère Pedro s'était joint aux insurgés, il obtint la faveur de Charles-Quint. A Pavie, Garcilaso se montra fort intrépide. Il tomba momentanément en disgrâce pour avoir aidé à un mariage secret contracté par son neveu avec l'une des filles d'honneur de l'impératrice; il fut interné dans un îlot du Danube — *Danubio, río divino,* dit-il, — et il y composa l'un de ses meilleurs poèmes. Mais son emprisonnement ne fut pas de longue durée, et guerroyant de temps à autre devant Tunis, ou envoyé comme ambassadeur en Italie et en Espagne, il passa ses dernières années au service du vice-roi Pedro de Toledo, marquis de Villafranca, père du duc d'Albe. Dans la campagne de Provence, l'armée espagnole fut arrêtée par une poignée d'archers qui s'enferma dans le fort du Muy, entre Draguignan et Fréjus. Pour com-

mander la troupe qui devait donner l'assaut, le dernier des Césars espagnols désigna son favori, le plus téméraire de ses officiers et le plus renommé des poètes espanols. Garcilaso mit une certaine coquetterie insouciante à se dépouiller de son heaume et de sa cuirasse afin d'être remarqué par l'armée spectatrice, et il mena l'attaque en personne. Il fut parmi les premiers qui franchirent la brèche où il tomba mortellement blessé dans les bras de Jerónimo de Urrea (le futur traducteur de l'Arioste) et de son ami intime le marquis de Lombay, que le monde connaît surtout sous le nom de saint François Borgia. Il fut enterré avec ses ancêtres à Tolède, où, comme le constate Góngora lui-même, chaque pierre de la ville est son monument.

Son origine illustre, sa bravoure fougueuse, sa superbe prestance, son charme personnel, sa mort prématurée, tout cela joint à ses dons poétiques, contribua à faire de lui le héros d'une légende et l'idole d'une nation. En Garcilaso sont personnifiés tous les talents et toutes les grâces. Il mourut à trente-trois ans; l'Europe porta son deuil et Boscán proclama sa dette envers le brillant poète soldat. Si satisfait que fût Boscán de ses essais métriques, il avoue qu'il n'aurait pas persévéré sans « l'encouragement de Garcilaso, dont la décision — non seulement pour moi mais pour le monde entier — doit être définitive. En louant mes efforts, en me donnant le plus sûr témoignage d'approbation puisqu'il suivit mon exemple, il m'engagea à me consacrer tout entier à ma tâche ». Boscán et Garcilaso ne furent pas séparés par la mort. La veuve de Boscán, Ana Girón de Rebolledo, publia les vers de son mari en 1543, et inséra les poèmes de Garcilaso au quatrième livre du recueil.

Garcilaso est surtout un poète de raffinement, de dis-

tinction et de culture; ce que Boscán ne savait qu'à moitié, Garcilaso le savait à la perfection, et ses talents ont plus d'étendue et de profondeur[1]. A Naples, il s'était pénétré du véritable esprit de la Renaissance, et pour la forme et la substance, il est indiscutablement le plus italianisé des poètes espagnols; il était l'ami de Bembo et de Tansillo, et le premier l'appelait « le mieux aimé et le plus choyé des Espagnols qui vinrent en Italie ». Garcilaso et Tansillo étaient intimement liés, et l'influence qu'ils exercèrent réciproquement l'un sur l'autre est manifeste dans les œuvres des deux. Ces relations italiennes semblent avoir été le principal élément de l'éducation littéraire de Garcilaso. Ses essais vers la métrique castillane sont d'importance secondaire : ses efforts les meilleurs revêtent des formes exotiques, et il est à peine exagéré de dire qu'il est au fond un poète napolitain.

L'ensemble de ses productions n'est guère volumineux : quelques menus *villancicos*, trois églogues, deux élégies, une épître, cinq poèmes de facture extrêmement travaillée, trente-huit sonnets sur le mode de Pétrarque. Son œuvre était sans précédent en castillan. Auzías March, sans doute, avait donné une note semblable en catalan, et Garcilaso, qui paraît avoir tout lu, imite parfois son prédécesseur. Son don de réminiscence est remarquable. Ainsi, sa première églogue est évidemment inspirée par Tansillo; sa seconde n'est guère qu'une version de certains passages de Jacobo Sannazaro, tandis que dans le cinquième et le plus parfait de ses poèmes

1. Les stances latines de Garcilaso sont imprimées dans les *Opera* d'Antonius Thylesius, pp. 128-129, Naples, 1762. D'autres vers latins de lui ont été publiés par MM P. Savj-Lopez, E. Mele et Bonilla y San Martin, dans la *Revista Crítica*, juillet 1897, juin et septembre 1898, juillet et août 1899.

— *la Flor de Gnido* — il réussit admirablement à adapter au castillan la structure de Bernardo Tasso. M. Flamini indique d'autres emprunts à Dante, à Pétrarque, et à chaque page qu'écrit Garcilaso on reconnaît l'élégance d'un disciple d'Horace. Pour l'exécution, Garcilaso est presque impeccable. L'objection qu'on lui fait le plus communément est qu'il abandonne sa personnalité et se transforme en un écho merveilleux d'une convention pseudo-classique surannée. Et cette critique est plausible.

Il est indéniable que le maniérisme de Garcilaso manque de force, et que son éternelle douceur fatigue. Il aurait réfuté le reproche de n'être qu'un poète artificiel en arguant que la poésie étant un art, elle est d'essence artificielle. Sa plus haute gloire était d'être un artiste imitatif. En imitant les modèles étrangers, il donna sa mesure d'originalité, enrichissant l'Espagne d'une langue poétique nouvelle et d'une quantité de formes prosodiques. Sans lui Boscán aurait échoué dans son entreprise, de même que Santillana avait échoué avant Boscán. A sa perfection technique Garcilaso joignait un tempérament poétique trop fastidieusement délicat pour les vulgarités de la vie. Comme il nous le dit dans sa troisième églogue, il vécut « tantôt se servant de l'épée et tantôt de la plume :

Tomando ora la espada, ora la pluma.

Mais on n'entend jamais le cliquetis des armes dans les vers du brillant soldat. Son atmosphère n'est pas celle de la bataille; c'est la brume enchantée d'une Arcadie qui ne fut jamais et ne pourrait jamais exister dans ce monde banal.

Ses vers peuvent n'être pas naturels; mais si nous devons les condamner comme tels, il nous faut rejeter

aussi toute l'école de la pastorale, cette forme conventionnelle dont tout le XVIe siècle fut épris. Quand Garcilaso adopte le nom de Salicio, et sous celui de Nemoroso nous présente Boscán (ou Antonio de Fonseca, selon Herrera), il prend la formule telle qu'il la trouve et la traduit comme seul un homme de génie peut le faire. Il revenait consciemment à la nature, non pas aux faits matériels de la nature telle qu'elle est, mais à une nature fictive idéalisée en une beauté langoureuse. Il cherchait des effets de l'harmonie la plus suave, exprimant dans son vers un néo-platonisme mystique, la *morbidezza* de « l'amour dans l'abstrait », embellie de grâce, de sensibilité et de musique aérienne.

Le temps et l'unanimité décident de bien des questions. Pour ce qui concerne la poésie castillane, le verdict des nations de langue castillane doit être accepté comme définitif. Garcilaso peut n'être pas un poète suprême : les Espagnols sont unanimes à le regarder comme l'un de leurs poètes les plus parfaits. Se proposant de reproduire les effets presque inimitables de l'églogue virgilienne, il parvient à son but avec une dextérité admirable. D'autres s'approchent assez près du Mantouan; lui seul donne l'idée du charme mélancolique et rêveur de Virgile. Ce que Boscán entrevit comme possible, ce qu'il tenta avec plus de bonne volonté que de bonheur, Garcilaso le réussit avec un succès péremptoire et immédiat. Il naturalisa le sonnet; il élargit le cadre de la chanson; il inventa l'ode; la structure de ses vers de sept et onze syllabes est si admirable que les historiens fascinés en ont oublié la priorité de Bernardo Tasso qui découvrit les ressources de la *lira*. Par moments, il peut laisser passer une tournure italienne ou française, et il n'est pas toujours affranchi du pédantisme de son

époque; mais la perfection absolue n'est pas de ce monde, et on ne saurait l'exiger de quelqu'un qui écrivait en des heures de loisir dérobées à la rude existence des camps et mourut à trente-trois ans, plein de promesses éblouissantes. Il est vain de spéculer sur ce que Garcilaso aurait pu être. Il survit comme le Prince des italianisés, le maître reconnu de la forme du *Cinque Cento*. Cervantes et Lope de Vega, qui furent rarement du même avis, sont d'accord pour le proclamer le premier des poètes castillans. Avec de légères réserves, leur jugement a été confirmé, et aujourd'hui encore ce paladin à la voix de velours exerce une influence incontestable sur la littérature nationale.

Un des premiers disciples de cette école fut le Portugais Francisco de Sâ de Miranda (1495-1558). Des deux cents pièces environ qu'on trouve dans l'édition de Mme Carolina Michaëlis de Vasconcellos, soixante-quatorze sont en castillan. Dans ses poèmes écrits avant 1532, la *Fábula de Mondego*, la *Cançao á Virgem*, et l'églogue *Aleixo*, Sâ de Miranda adopte le vieux style. Les œuvres qui suivirent, telles que le *Nemoroso*, maints sonnets et trois élégies composées de 1552 à 1555 sont de franches imitations de Boscán et de Garcilaso que l'auteur idolâtre. Sâ de Miranda prend rang parmi les six meilleurs poètes du Portugal. Bien qu'étranger, il se distingue en castillan par sa forme correcte, la sincérité de ses sentiments et un véritable amour de la beauté naturelle, qu'il sait exprimer dans une forme artistique.

Un autre partisan de l'école italienne est un soldat : Gutierre de Cetina (? 1518-? 1572). Servant en Italie et en Allemagne entre 1542 et 1547, il gagna l'aide et l'amitié de protecteurs des lettres tels que le Prince d'Ascoli et Diego Hurtado de Mendoza; mais le métier de soldat

était peu de son goût, et il se retira dans son pays natal, Séville, d'où il partit pour le Mexique vers 1547. On dit qu'il cultiva la forme dramatique, mais aucune pièce de lui n'a survécu, à moins qu'il n'y en ait d'ensevelies dans quelque bibliothèque d'Amérique. Cetina sut admirablement varier ses rimes, qui sont d'une technique achevée. Son thème général est l'amour arcadien, la beauté d'Amarílida, la pitoyable passion du berger Silvio, le chagrin de la nymphe Flora pour Menalca. Il traite son sujet avec ingénuité, et sa sobriété d'adjectifs est louable bien qu'elle scandalisât l'exubérant Herrera. Mais cette sobriété est compensée par une préciosité qui frise de près la faiblesse; il excelle néanmoins dans le sonnet, qu'il manie avec une maîtrise supérieure à celle de Garcilaso, et il y ajoute une grâce enjouée peu commune dans cette école maniérée.

Fernando de Acuña (?1500-?1580) se signale par sa traduction du poème allégorique d'Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré* (1483), qui faisait les délices de Charles-Quint. On dit que l'empereur s'amusa à traduire lui-même le poème français en prose espagnole, et qu'il commanda à Acuña d'en faire une version poétique. Le courtisan Van Male donne à entendre qu'une partie du *Caballero determinado* (1553) est basée sur la traduction en prose de l'empereur, et il insinue par là qu'Acuña et son maître doivent partager l'honneur attribué au versificateur. Cette histoire est à peine plausible, car nous savons que le César ne parvint jamais à bien parler le castillan et il est difficile de croire qu'il ait pu dans ces conditions s'en servir d'une façon littéraire brillante. Le *Caballero determinado*, qui est un bon exemple des *quintillas*, fut tout de suite unanimement apprécié; l'auteur cependant ne chercha jamais un autre triomphe dans

cette voie[1]. Il sacrifia à la mode nouvelle, imitant jusqu'à la parodie la *lira* de Garcilaso, s'exerçant sur les pipeaux de la pastorale, voulant atteindre la dignité d'Homère dans son poème en vers libres intitulé la *Contienda de Ayax Telamonio y de Ulises*. Quatre chants de l'*Orlando innamorato*, de Boiardo, traduits en castillan, furent applaudis en Italie; mais les meilleures productions de Acuña sont ses sonnets. L'un d'eux contient un vers souvent cité :

Un Monarca, un Imperio, y una Espada.

« Un monarque, un empire, et une épée » : cette pieuse aspiration vers l'unité aurait été peut-être satisfaite si l'Espagne pouvait se glorifier de nombreux personnages aussi prudents et aussi accomplis que Fernando de Acuña.

Une personnalité plus puissante est celle de l'illustre Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), une des plus nobles figures de l'histoire des lettres et de la politique espagnoles. Il étudia à l'Université de Salamanque, en vue d'entrer dans l'Église, mais il préféra une vie plus active et on dit qu'il trouva l'occasion de satisfaire ses goûts dans les guerres d'Italie. Très jeune encore, en 1537, il fut envoyé comme ambassadeur extraordinaire en Angleterre pour y négocier deux mariages royaux : l'un entre Henri VIII et la duchesse de Milan, Dorothée de Denmarque, nièce de Charles-Quint; l'autre entre la fille d'Henri VIII, la princesse Marie Tudor, et le prince Louis de Portugal. La mission ayant échoué, Mendoza passa en 1538 dans les Flandres ; il en partit l'année suivante pour Venise où il resta comme ambassadeur jusqu'à

1. Le *Chevalier délibéré* fut aussi traduit par Jerónimo de Urrea en 1555.

1547, date à laquelle il devint plénipotentiaire auprès du pape Jules III qu'il traita aussi cavalièrement que Sa Sainteté avait l'habitude de traiter ses propres chapelains. Il avait déjà représenté Charles-Quint au concile de Trente où il fit comprendre aux Pères de l'Église qu'ils devaient marcher droit dans le chemin que l'Espagne leur avait tracé. A Venise, il patronna l'imprimerie des Aldes et se consacrà aux études classiques. Seul parmi les quelques Espagnols versés dans la connaissance de la langue arabe, Mendoza fut un collectionneur remarquable. Il bouleversa le monastère du Mont-Athos pour y trouver des manuscrits grecs, en obtint du sultan Soliman le Magnifique, et fit transcrire pour sa propre bibliothèque (maintenant à l'Escurial) presque toute la collection grecque de Bessarion. La première édition du texte grec de Josèphe (1544) fut imprimée d'après les copies de Mendoza, nom à jamais inoubliable dans les annales de l'érudition espagnole. En 1544 il revint en Espagne, et l'avènement de Philippe II mit fin à sa carrière diplomatique.

Son esprit malicieux et raffiné se donne libre cours dans ses *redondillas*, qui charmaient un juge tel que Lope de Vega, et sa force réelle réside dans la façon dont il manie ces formes. Mais ses longs séjours en Italie et sa curiosité intellectuelle toujours en éveil l'amenèrent fatalement à s'essayer dans la métrique nouvelle. Tibulle, Horace, Ovide, Virgile, Homère, Pindare, Anacréon, entrent de gré ou de force au service de Mendoza, dans ses épîtres, sa *Fábula de Adonis* et son *Hipómenes y Atalanta*. Ce n'est pas dans ces exercices pseudo-classiques qu'il brille le plus : il ose parfois terminer ses hendécasyllabes par une *palabra aguda*. Mais la génialité de son humeur fait disparaître tous les défauts techniques

de ses poèmes burlesques qui sont d'une gaieté licencieuse et maligne, fort curieuse chez un homme d'État. Cependant, si le poète qui excellait dans le mode ancien se crut obligé de composer une quarantaine de sonnets dans le style italien, quel charme devait exercer cette nouveauté! L'autorité de Mendoza fut décisive dans le conflit de ces deux types de poésie, et son adhésion assura le triomphe du type étranger.

L'auteur qui résista le plus opiniâtrément à l'invasion fut Cristóbal de Castillejo (1490-1556), secrétaire, pendant trente ans, de Ferdinand, roi de Bohême. Une grande partie de sa vie se passa en Italie, mais il sut préserver son esprit national des influences étrangères dominantes. S'il céda tant soit peu, le plus qu'il accorde est d'adopter la machinerie mythologique de ses contemporains, et là même il pouvait se réclamer de précédents castillans respectables; mais en ce qui touche la forme, Castillejo est cruellement intransigeant. Boscán est sa bête noire :

El mismo confesará
Que no sabe donde va.

« Il avouera lui même qu'il ne sait pas où il va. » C'était, sur cette question, l'idée fixe de Castillejo, et il jette le ridicule sur les apostats qui, croit-il, dissimulent la pauvreté de leurs pensées sous de prétentieux ornements. Peut-être ses vues sur le système nouveau manquaient-elles de précision, mais aucune inexactitude ne saurait diminuer la finesse de sa mordacité. Les sujets qu'il traite s'adaptent parfaitement à la forme du *villancico* ; quand il n'est pas inconvenant, — comme il l'est dans *El sermon de Amores*, — ses vers sont fort remarquables par leur belle gaieté et leur esprit indulgemment

amer, qui peuvent, au besoin, se transformer en invective haineuse ou en gravité dévote. S'il avait vécu en Espagne, Castillejo aurait peut-être été un obstacle sérieux à la suprématie italienne. Ses sarcasmes et ses railleries arrivèrent trop tard, et le vieux patriote mourut comme il avait vécu, conservateur brillant, impénitent et futile. Malgré sa défaite, Castillejo trouve toujours des admirateurs; il s'imposa à Chapelain, il fut imité par Sarrasin, Bertaut et Voiture; et il mérite son succès, puisque ce vrai poète représente avec éclat une école poétique qui a le goût du terroir espagnol, école que trois siècles de modes prédominantes n'ont pu détruire.

Dans l'un de ses plus virulents sonnets, Castillejo stigmatise un poète nommé Luis de Haro comme un Jacobin littéraire. Malheureusement, nous ne possédons pas les essais de Haro dans le style italien, et ses vers du *Cancionero* de Nájera sont de banals exercices à la vieille manière castillane. Un rimeur plus selon le goût de Castillejo, fut Antonio de Villegas (m. vers 1551) dont l'*Inventario*, à part de fatigantes paraphrases de l'histoire de Pyrame et Thisbé, contient d'excellents vers de société et quelques efforts plus sérieux dans la forme des *décimas*, remarquables par leur grave urbanité et leur pénétration. Le gouverneur de Baza, Francisco de Castilla, un aîné de Villegas, rivalise d'efforts avec lui pour donner une vie nouvelle aux vieux rythmes; mais sa *Práctica de las virtudes* (1518) et sa *Teórica de virtudes* (1547), de style et de pensée nobles, n'eurent qu'une vogue passagère et sont maintenant injustement oubliés.

Le fils de João Rodrigues, médecin de Jean III de Portugal, Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520-1569) composa selon les règles des deux écoles. Silvestre, qui semble n'avoir jamais usé de son nom de famille,

mourut organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Grenade. Débutant par une juvénile admiration pour Garcí Sánchez de Badajoz et Torres Naharro, il mania la *redondilla* avec habileté. Un certain Pedro de Cáceres y Espinosa, dans un *Discurso* précédant les *Obras* de Silvestre (1582), nous fait remarquer que dans la *Visita de amor* son auteur « imita Cristóbal de Castillejo en parlant mal des arrangements italiens », mais qu'il cultiva les nouveautés pour cette raison qu'elles étaient populaires. Il est certain que Silvestre est aussi attrayant dans l'une que dans l'autre méthode, que son élégance n'obscurcit jamais sa simplicité, et qu'il fait preuve d'une perfection exceptionnelle dans la technique des deux manières. Sa conversion est la dernière qui sera relatée ici. La métrique que Silvestre avait ingratement abandonnée, fut louée et même pratiquée par des italianisés convaincus tels que Cervantes et Lope de Vega, et l'on trouve encore dans la littérature moderne d'heureux exercices dans les formes anciennes. Mais les méthodes italiennes s'étaient trop profondément enracinées pour être vaincues désormais.

En prose, il n'y eut pas de révolution analogue; tout au moins fut-elle loin d'être aussi rapide. La tradition de Columelle fut renouvelée par un protégé de Cisneros, le *beneficiado* de Talavera, Gabriel Alonso de Herrera (m. ?1534) dans son *Obra de Agricultura* (1513) où il traite des sujets techniques avec une richesse de renseignements et un don d'exposition qui lui valurent les applaudissements de l'Europe savante. Longtemps après, vers la fin du règne de Charles-Quint, Herrera trouva un successeur dans Andrés de Laguna (1499-1560), qui acquit une grande réputation comme médecin à Metz et dont la mémoire subsiste à raison d'un commentaire de

Dioscoride (1555), que Don Quichotte appréciait fort. Laguna y résume, non sans élégance, les connaissances botaniques de son époque.

L'ancienne manière didactique fut employée par Juan López de Vivero Palacio Rubios (?1450-?1525), dont le *Tratado del esfuerzo bélico histórico* (1524), étude pseudo-philosophique sur l'origine et la nature du courage guerrier, est écrite avec clarté et vigueur. Un talent plus séduisant est celui de Francisco López de Villalobos (1473-1549), juif converti, attaché comme médecin à la maison impériale, qui soutint de vives controverses professionnelles avec Rodrigues, le père de Silvestre. Antérieurement à 1515, López de Villalobos traduisit l'*Amphitruo* de Plaute, et, en 1524, il commenta les premiers livres de Pline d'une façon telle qu'il s'attira les foudres de Hernán Núñez. Ses vers, dans le *Cancionero* de Nájera, sont de médiocres préciosités, inférieures aux rimes en *arte mayor* de son *Sumario de Medicina* (1498) que Ticknor ignora, bien qu'il mentionne ses dérivés, les *Trescientas Preguntas* (1546) d'Alfonso López de Corelas et les *Cuatrocientas respuestas* (1552) de Luis de Escobar. Mais la meilleure œuvre du spirituel docteur est son *Tratado de las Tres Grandes* (1543), c'est-à-dire la loquacité, l'esprit de contradiction et le rire, où son humour familier, sa fantaisie enjouée et son observation malicieuse sont agréablement manifestes.

Un tempérament plus grave se révèle dans les écrits de Fernando Pérez de Oliva (1492-1530), qui professa d'abord à l'Université de Paris, fut par la suite recteur de Salamanque, et qui se fait gloire d'avoir parcouru trois mille lieues à la recherche de la science. Son fragmentaire *Diálogo de la Dignidad del Hombre*, écrit pour prouver que le castillan vaut le latin en tant que moyen

d'expression pour la discussion transcendentale qui a lieu entre Aurelio, Antonio et Dinarco, est un bon exemple de prose froide, cicéronienne, compassée, et la continuation de cet ouvrage (1543) par son ami Francisco Cervantes de Salazar est dans le même style; mais la suprématie du latin d'église était trop bien assurée pour pouvoir être ébranlée du premier coup.

La célébrité d'Oliva est toute locale. Le chroniqueur officiel de Charles-Quint, l'Asturien Antonio de Guevara (m. en 1545), moine franciscain qui devint évêque de Guadix et, plus tard, de Mondoñedo, s'acquit une réputation européenne. Son *Marco Aurelio con el Reloj de Principes* (1529), roman didactique ayant Marc-Aurèle pour héros, fut composé pour encourager le protecteur de l'écrivain à imiter les vertus du plus sage des anciens. Malheureusement, Guevara donna son *Horloge des Princes* comme une histoire authentique, prétendant qu'elle était la traduction d'un manuscrit de Florence, qui n'existait pas. Il fut pris à partie par des ennemis aussi divers que le fou de la cour, Francesillo de Zúñiga, et un professeur de Soria, Pedro de Rhua, dont les *Cartas Censorias* (?1540) démasquèrent malicieusement cette supercherie. Mais ces critiques furent tout d'abord limitées à la Péninsule : les traductions de l'ouvrage de Guevara furent innombrables. La version française de René Berthaut avait paru en 1531 sous le titre de *Livre Doré de Marc Aurèle*, et lord Berners le fit connaître à l'Angleterre trois ans plus tard[1]. Le *Libro Aureo* fit le tour du monde. Guevara est plus loyal dans sa *Década de los Césares* (1539), bien qu'il y intercale de peu scrupuleuses inventions, ce qu'il

1. Le *Libro Aureo* fut traduit en arménien par Kapriel Hamuzasbian, à Venise, en 1738, deux siècles après la publication de l'original.

fait encore dans ses *Epistolas Familiares* (1539), dont le premier livre fut traduit en français par Guttery en 1556. Les lieux communs abondent dans ces Lettres qui, tout en étant le plus lisible des ouvrages de Guevara, sont ennuyeuses à cause de leur accumulation d'exemples sans rapports; mais elles furent tellement populaires qu'on les nommait les *Lettres dorées* pour en indiquer la rare valeur. Montaigne a dit que « ceux qui les ont appelées *dorées* faisaient jugement bien autre que celui que j'en fay »; cependant il avait une réelle admiration pour l'auteur dont il emprunte des passages avec un sans-gêne que Brantôme n'a pas surpassé. On a attribué à Guevara une certaine responsabilité indirecte dans la préciosité dont fut infestée plus tard la prose anglaise, et il est indéniable que les Anglais l'ont beaucoup lu dans la traduction de North; mais puisque l'abus de l'antithèse est aussi vieux que le monde — ou au moins que Platon — et que ces maladies littéraires reviennent toujours, il paraît peu nécessaire d'en mettre la renaissance au compte d'un écrivain moderne. Laissons de côté ces hypothèses discutables pour constater l'influence très réelle exercée par deux autres écrits qui datent de 1539, l'*Annus mirabilis* de Guevara : le *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* et l'*Aviso de privados*. M. Louis Clément a fait remarquer qu'ils ont été imités par Jean de la Taille dans *le Courtisan retiré* (1574), poème important dans l'histoire de la satire française.

Passons rapidement sur les prétentions littéraires de Pedro de Mejía (1502-1552), dont l'*Historia Imperial y Cesárea* (1547) n'est qu'une bonne compilation biographique des empereurs romains de César à Maximilien, et sur celles de Florián de Ocampo (1499-1555), chanoine de Zamora, qui, prenant le déluge comme point de départ,

ne put naturellement conduire son *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1544) au delà de l'époque romaine. Il n'y a rien à reprocher, quant à la forme, aux *Comentarios de la guerra de Alemania* (1548) de Luis de Ávila y Zúñiga (m. en 1560?), qui sont le témoignage d'un observateur pénétrant mais partial. Pour le fond, la sèche critique du livre par Charles-Quint est définitive : « Mes exploits n'égalent pas ceux d'Alexandre, mais... il n'eut pas le bonheur d'avoir un historiographe comme le mien. » Quoi qu'il en soit, la complaisance d'Ávila ne nuit pas à son style élégant et ferme. La conquête de l'Amérique fit naître une foule de relations historiques. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557), qui avait été secrétaire de Gonzalve de Cordoue, donne un récit officiel des événements du Nouveau-Monde dans son *Historia general y natural de Indias* (1552); un point de vue plus élevé est adopté par l'évêque de Chiapa, Bartolomé de las Casas (1476-1566), dont l'éloquent plaidoyer en faveur des naturels d'Amérique est intitulé : *Brevisima relación de la destrucción de Indias* (1552), mais l'histoire y fait place à la polémique. Son *Historia de las Indias*, œuvre conçue dans un esprit plus large, resta inédite jusqu'en 1875-1876. Le fameux Hernando Cortés (1485-1554), *El Conquistador*, fut un homme d'action dont les rapports officiels sur les affaires mexicaines sont habilement composés et énergiquement rédigés. Il trouva un panégyriste dans son chapelain, Francisco López de Gómara (?1510-1560?), dont l'intéressante *Conquista de Méjico* (1553) est un éloge obstiné de son chef, qu'il exalte au détriment de ses compagnons d'aventure. Bernal Díaz del Castillo (vers 1568) fournit un antidote. Son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, publiée pour la première fois en 1632, est un excellent

exemple de l'indignation militaire. Ouvrez-la au hasard et vous tomberez sur une protestation dans le goût de celle-ci : « Le chroniqueur Gómara, dans son histoire, dit ici juste le contraire de ce qui arriva réellement. Quiconque le lit verra qu'il écrit bien, et que, s'il eût été bien informé, il aurait pu exposer ses faits correctement, alors que ce ne sont que mensonges. » L'honnêteté et la simplicité manifestes du vieux soldat qui prit part à cent dix-neuf engagements et ne pouvait s'endormir qu'avec son armure, sont extrêmement convaincantes. De nos jours son livre a été remis en honneur par un descendant des *Conquistadores*, M. José Maria de Heredia, dont la version française est vraiment remarquable.

Les récits merveilleux qui venaient des Indes Occidentales excitaient l'appétit public pour les fables et les miracles. Páez de Ribera ajouta un sixième livre à *Amadis de Gaule* sous le titre de *Florisando* (1510). Feliciano de Silva, qui avait le don de l'invention et l'instinct de la popularité, en écrivit un septième, un neuvième, un dixième et un onzième : *Lisuarte de Grecia* (1510), *Amadis de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea* (1532), et *Rogel de Grecia* (1536-1551). Il aurait certainement fourni le huitième s'il n'avait été devancé par le second *Lisuarte* (1526) de Juan Díaz. On admet généralement que la série se termine avec un treizième livre, qui trouvait place dans la bibliothèque de Montaigne, *Silves de la Selva* (1546) par Pedro de Luján, auteur de *Leandro el Bel* (1563), suite de *Lepolemo* (1521) qui, de même que *Don Quichotte*, prétend être traduit de l'arabe. *Lepolemo* est indifféremment attribué à Alonso de Salazar et à Juan Molina; il appartient aux bibliographes et aux érudits de résoudre cette question d'attribution, — intéressante pour le curé de *Don Quichotte* qui condamna

le volume sous son autre titre : *El caballero de la Cruz*.

Parallèlement à l'*Amadis* était publiée la série qui commence avec *Palmerin de Oliva* (1511) que quelques vers latins, dans la première édition, attribuent à une femme anonyme d'Augustobriga ; mais il peut tout aussi bien être l'œuvre de Francisco Vázquez de Ciudad Rodrigo, comme il est dit au second livre de la série : *Primaleón* (1512). Il est même possible que *Palmerin de Oliva* et *Primaleón* aient été écrits par l'anonyme précitée, — fille d'un menuisier, selon Francisco Delicado, — et que Vázquez les ait corrigés tous les deux[1]. Un auteur anonyme développe le récit dans la *Crónica del muy valiente Platir* (1533), tandis que le *Palmerin de Inglaterra* (1547-1548) de Moraes, dont nous avons déjà parlé (pp. 131-132), termine le cycle. Ce ne sont là que quelques exemples parmi de nombreuses extravagances, et cette folie se répandit à tel point que Charles-Quint, bien qu'il admirât le *Don Belianis de Grecia* (1547), de Jerónimo Fernández, fut forcé de protéger le Nouveau-Monde contre l'invasion de ces sortes de livres. Le fléau dura jusqu'en 1602, année où Juan de Silva publia *Policisne de Boecia*. Si dénués de valeur que nous paraissent ces romans de chevalerie, le fait que la plupart sont devenus fort rares témoigne de l'enthousiasme qu'ils excitèrent.

Tandis que ces chevaleries et les suites de la *Celestina* se multipliaient, un nouveau genre débutait avec un roman picaresque, *La vida de Lazarillo de Tormes*, dont

1. On dit généralement que *Don Polindo* (1626) est une suite de *Primaleón*. Mais *Don Polindo*, souvent confondu avec *Polendo*, roman italien de Pietro Lauro publié à Venise en 1566, n'appartient pas à la série des *Palmerin* : voir l'admirable étude de M. Purser, *Palmerin of England*, Dublin et Londres, 1904.

l'attribution à Diego Hurtado de Mendoza a été justement combattue par M. Morel-Fatio. L'auteur, la date et le lieu de publication de cet ouvrage sont incertains. Les premières éditions connues parurent à Alcalá de Henares, à Burgos et à Anvers, toutes trois en 1554; il y en eut à peu près sûrement une antérieure qui n'est pas encore découverte. Le livre est une autobiographie de Lázaro, qui décrit ses épreuves comme conducteur d'aveugle puis comme domestique de diverses personnes, notamment d'un prêtre avare, d'un écuyer famélique et d'un vendeur d'indulgences; nous le laissons « dans les hauteurs de la fortune », occupant un poste officiel, un *oficio real*, crieur public de la ville de Tolède. Il semble que, dans certaines parties, *Lazarillo de Tormes* soit moins une œuvre originale qu'une brillante refonte de récits traditionnels courants. Tel qu'il est, il a survécu à ses rivaux, car il est aussi amusant et aussi savoureux qu'au moment de sa publication. Il fixe le type de l'épopée comique en prose, et sa froide concision, son cynisme aigu, son esprit acerbe ont porté de beaux fruits. Il établit une mode qui s'étendit aux autres pays, et il eut la fortune de suggérer un chef-d'œuvre dramatique, puisque Gerbrand Bredero en tira l'étoffe de la meilleure des comédies hollandaises : *De Spaansche Brabander Jerolimo*. Une mauvaise suite parut sans nom d'auteur à Anvers en 1555, et en 1620, une ennuyeuse continuation par Juan de Luna, qui visait l'Inquisition, fut publiée à Paris; mais le jeune chenapan devait attendre Alemán et Quevedo pour trouver d'heureux imitateurs.

Pour découvrir d'autres exemples de bonne prose, il faut, laissant les livres divertissants, se tourner vers le mysticisme, dont un des premiers représentants est l'apôtre de l'Andalousie, le vénérable Juan de Ávila

(1502-1569), qui étudia à l'Université d'Alcalá et devint fameux par ses missions évangéliques à Grenade, Cordoue et Séville. Un accident futile l'empêcha de s'embarquer pour l'Amérique avec l'évêque de Tlaxcala, et son zèle inopportun lui valut d'être emprisonné par l'Inquisition. Son *Epistolario espiritual* démontre comment l'onction religieuse peut s'allier au sens pratique, à la sagacité et à la plus rare bonté. Ses longs efforts pour exhorter des pécheurs illettrés sauvèrent Juan de Ávila de l'exubérance asiatique de Guevara, et bien que son âme fut occupée d'intérêts plus hauts que ceux des lettres, il passa maître dans l'art d'adapter la langue la plus simple aux sujets les plus élevés.

Dans le camp opposé se distingue Juan de Valdés (m. 1541), né à Cuenca, attaché à la cour de Charles-Quint et suspect d'hétérodoxie aux yeux de la plupart des bons Espagnols; comme son frère jumeau Alfonso, qui partageait les mêmes vues, demeura au service de l'empereur, il n'est pas besoin de croire l'histoire contée par Francisco de Encina, d'après laquelle Valdés aurait jugé nécessaire de quitter l'Espagne à cause de ses opinions. Son premier ouvrage, le *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528), écrit, peut-être, avec la collaboration de son frère, est une fable ingénieuse à la manière de Lucien, avec des réminiscences d'une pièce de Gil Vicente. Abondant en allusions politiques et religieuses pleines de malice, ridiculisant les abus dans l'Église et l'État, c'est là une des plus belles œuvres en prose qu'ait produites ce règne. Quant au style, la version d'*Il Cortegiano* de Boscán rivalise avec elle, mais Valdés surpasse Boscán pour l'habile construction de ses périodes, pour le pittoresque et la modération de ses épithètes, et la variété de ses cadences. Cervantes seul pourrait à certains moments

lui être préféré, mais Cervantes est un écrivain fort inégal, tandis que Valdés est toujours scrupuleux et vigilant. Aussi Valdés doit-il être compté sinon absolument comme le premier, du moins parmi les premiers maîtres de la prose castillane.

Un fait curieux qui se rapporte à l'un de ses ouvrages les plus populaires, les *Ciento y diez Consideraciones divinas*, est qu'il n'a jamais été imprimé en entier dans l'original[1]. Il fut cependant traduit d'italien en anglais (1638) et plut grandement au poète George Herbert qui recommande « Signior John Valdesso » comme « un véritable serviteur de Dieu », « obscur dans son propre pays » et appelé à « fleurir dans ce pays de la lumière et de l'Évangile, parmi les élus de Dieu ». La saveur de ce livre explique qu'il n'ait pas paru en castillan et l'attraction qu'il avait pour Herbert provient plus de son ascétisme dévot que de son esprit unitarien. Quaker avant le temps, Valdés doit beaucoup de sa vogue récente à Wiffen qui entendit parler pour la première fois, par un coreligionnaire, des *Consideraciones* comme du « vieil ouvrage d'un Espagnol, qui représentait essentiellement les principes de George Fox ». Quels qu'en soient les défauts, c'est une exposition logique de mysticisme élevé en même temps qu'une puissante étude psychologique. L'original de l'*Alfabeto cristiano* a de même disparu ; mais cette œuvre est intéressante sous n'importe quelle forme, ne serait-ce que parce qu'elle associe Valdés à sa charmante élève Giulia Gonzaga, et, peut-être, à Vittoria Colonna. De ses autres écrits religieux, le *Salterio*, les

1. M. Böhmer donne trente-neuf *Consideraciones* dans les *Trataditos* (Bonn, 1880) ; pour la soixante-cinquième, voir M. Menéndez y Pelayo : *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, 1880, vol. II, p. 375.

versions fragmentaires des épîtres de Paul, et le reste, ce n'est pas ici le lieu de parler.

Dans un domaine différent et moins périlleux, nous devons à Valdés l'intéressant *Diálogo de la Lengua*, composé en 1535-1536, mais imprimé pour la première fois en 1737. Précédant de treize ans la *Défense et Illustration de la langue française* de Du Bellay, le *Diálogo* est moins le manifeste d'un parti que l'expression d'une opinion individuelle. Il recommande d'éviter les archaïsmes, d'étendre discrètement le vocabulaire et, par-dessus tout, de rejeter l'affectation. Comme monument de critique littéraire, cet ouvrage est encore plus important que la conversation que tiennent, dans la bibliothèque de Don Quichotte, le curé et le barbier. Dans presque tous les cas, la postérité a ratifié le verdict personnel de Valdés, qui est le plus ancien critique espagnol et l'un des meilleurs. Il ne se contente pas d'enregistrer simplement une impression : il conduit son dialogue avec une habileté dramatique extraordinaire. La grâce courtisanesque des deux Italiens, Marcio et Coriolano; les airs militaires de Pacheco (ou Torres), l'inlassable sagacité, l'esprit hautain et le calme dédaigneux de Valdés lui-même, tout cela est rendu avec un rare bonheur. Pour la première fois dans la prose castillane, nous trouvons un auteur absolument maître de son art, ayant acquis les qualités que donne le commerce d'un monde varié. Par sa force naturelle et son exécution parfaite, Valdés dépasse les prosateurs du règne de Charles-Quint; plus tard même, il est difficile de lui trouver un égal.

CHAPITRE VIII

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE II (1555-1598)

En Espagne, comme ailleurs, le conflit séculaire entre le classicisme et le romantisme faisait rage. De même que les poètes se rangeaient du côté de Boscán et de Garcilaso, ou du côté de Castillejo, de même les dramaturges se déclaraient pour l'*uso antiguo* ou pour l'*uso nuevo*. Les partisans de l'usage ancien mettaient leur foi dans les traductions en prose. Nous avons vu que Villalobos traduisait (?1514) l'*Amphitruo* de Plaute; Pérez de Oliva renouvela cet exploit (1525), et donna une version de l'*Hécube* d'Euripide et de l'*Electra* de Sophocle (1528). A côté de ces écrivains, dont les efforts furent secondés par une école érudite qui composa des comédies en latin, il y avait les successeurs d'Encina et de Lucas Fernández. Hernán López de Yanguas (?1480-?1550), dont la version poétique des *Bocados de oro* devint populaire sous le titre de *Bocadillos de oro* (1518), est peut-être le premier qui ait écrit un véritable *auto* dans sa *Farsa sacramental en coplas* (1520), et il publia dans la *Farsa del mundo* (1524) le plus net des drames allégoriques. La *Josephina* (?1540) de Micael de Carvajal expose, à

la mode classique, l'histoire de Joseph et de ses frères; l'auteur en dessine habilement les caractères, et son dialogue est vivant, mais on se rappelle principalement qu'il divisa la pièce en quatre actes. D'un talent autrement fécond fut le prêtre Diego Sánchez de Badajoz (m. ? 1548), dont les vingt-huit moralités, farces et allégories dramatiques parurent sous le titre de *Recopilación en metro* (1554); cette œuvre prouve que son auteur connaissait le théâtre de Gil Vicente, bien qu'il y ait un élément grossier (pour ne pas dire obscène) tout personnel. Cet art naïf ne laisse pas que d'impressionner, grâce à des effets inspirés par sa force rustique et sa foi toute simple. Dans ce genre où les sujets sacrés sont traités non sans indépendance, il y eut des essais tentés par Orozco, Palau, Pedraza, Juan Jaime Ferruz, par d'autres que nous connaissons à peine, et par les anonymes dont les quatre-vingt-dix pièces, longtemps ensevelies à Madrid, viennent enfin d'être imprimées par les soins de M. Rouanet. On se dispense de juger Vasco Díaz Tanco de Fregenal puisque ses éditions sont presque introuvables; il en est de même de la *Vidriana* de Jaime de Huete, de la *Radiana* de Agustín Ortiz et de la *Tidea* de Francisco de las Natas — trois écrivains que l'on compte parmi les disciples de Torres Naharro. Le joyeux réactionnaire Cristóbal de Castillejo écrivit une farce, *Costanza*, dont on ne connaît que des extraits, aussi remarquables par leur obscénité que par leur excellente exécution : on le considère, lui aussi, comme appartenant à l'école de Naharro.

Le *Preteo y Tibaldo* (1553), commencé par Pero Álvarez de Ayllón et fini par Luis Hurtado, qui achevait également *Las Cortes de la Muerte* (1557) de Micael de Carvajal, est une insipide pastorale; la *Tragedia Policiana*

(1547), imitation en prose de la *Celestina*, par Sebastián Fernández, est souvent attribuée à Hurtado, dont on peut dire qu'il n'a rien touché sans le gâter. Maints auteurs dramatiques de cette époque ne sont plus aujourd'hui que des noms : maints drames ont complètement disparu — *vestigia nulla*. En 1548, les Cortes de Valladolid demandèrent que l'on mît un terme à l'impression des comédies immorales. Cette pieuse pétition fut exaucée. Beaucoup de pièces furent supprimées; d'autres, qui échappèrent, n'existent qu'en des exemplaires uniques; mais malgré ces obstacles un vrai théâtre national se développa lentement.

Les églogues d'Encina avaient été représentées devant un public aristocratique peu nombreux; les pièces assez inconvenantes de Sebastián de Orozco étaient jouées dans un couvent de Tolède. Il nous faut chercher ailleurs le premier auteur dramatique populaire, et c'est Lope de Vega qui nous l'indique : « La comédie date de Rueda, que beaucoup de gens vivant encore ont entendu. » Le batteur d'or Lope de Rueda (?1510-?1565) naquit à Séville. Il s'attacha à une troupe de comédiens qui allait de ville en ville, puis s'éleva à la situation d'*autor de comedias*, — à la fois acteur, directeur, auteur. On dit qu'au moins un de ses *pasos* fut écrit en 1546, mais son nom est mentionné pour la première fois en 1554, quand il joua à Benavente devant le futur Philippe II, en route pour l'Angleterre. En 1558 il est à Ségovie, l'année suivante à Séville; en 1561 il visite Tolède et Madrid, d'où il part pour Valence. A Valence il demeura le temps suffisant pour se lier avec son futur éditeur Timoneda. Il fit son testament le 21 mars 1565, et on n'entend plus parler de lui après cette date qui doit être approximativement celle de sa mort. De sa vie privée on sait peu de chose,

ce qui n'est peut-être pas à regretter. Il paraît s'être marié deux fois, et la première de ses femmes — une *juglaresa* nommée Mariana — devint la maîtresse du duc de Medinaceli, dont les exécuteurs testamentaires furent harcelés entre 1554 et 1557 par le mari, qui réclamait des dommages-intérêts. On pourrait s'imaginer que Rueda, comme la plupart de ses confrères, menait une vie peu régulière, mais deux considérations s'y opposent. Les témoins du baptême de sa fille, en 1564, occupaient de respectables positions officielles, et le plus célèbre de ses admirateurs déclare qu'il fut enterré dans la cathédrale de Cordoue, — ce qui semble indiquer une certaine honorabilité. Bien que les archives capitulaires ne la corroborent point, il se peut qu'il n'y ait rien d'inexact dans cette assertion de Cervantes qui, après avoir parlé avec enthousiasme du jeu de Rueda, décrit les conditions matérielles de la scène. « Au temps de ce célèbre comédien espagnol, tout l'équipement d'un *autor de comedias* tenait dans un sac. Il consistait à peu près en quatre peaux de mouton, blanches et bordées de cuir doré, quatre barbes et perruques et quatre houlettes de bergers. Les comédies étaient des sortes d'églogues dialoguées entre deux ou trois bergers et une bergère.... Il n'y avait pas de personnage sortant ou semblant sortir du centre de la terre par les dessous du théâtre : le théâtre lui-même se composait de quatre bancs sur lesquels on plaçait quelques planches. On ne voyait pas descendre du ciel des nuages portant des anges ou des âmes. Le décor était une vieille couverture, tendue sur deux cordons, derrière laquelle se plaçaient les musiciens, qui chantaient sans guitare quelque *romance* ancien. »

Cette description est suffisamment exacte, bien que

des documents officiels conservés à Séville prouvent que Cervantes dénature inconsciemment certains détails, ce qui n'a rien de surprenant de la part de quelqu'un qui relate des souvenirs vieux de cinquante ans. Un passage de la *Crónica de los hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* prouve que des actrices parurent sur la scène dans les anciens *momos* ou *entremeses*. Mais les Espagnols partageaient avec les Arabes cette opinion que les femmes doivent rester à la maison. Le fait que Rueda fut le premier à s'installer sur la place publique explique qu'il ait fait jouer à de jeunes garçons des rôles féminins. Rueda fut le premier qui en Espagne amena le drame au plein jour. Dans son *Eufemia* le domestique Vallejo fait directement appel au public : « Vous qui écoutez, allez dîner; puis revenez sur la place si vous voulez voir couper la tête au traître et mettre un homme loyal en liberté. » Dès lors, le théâtre devient une institution nationale.

Rueda est souvent appelé *el excelente poeta*, et l'on a des exemples de ses vers dans les *Prendas de Amor* et le *Diálogo sobre la Invención de las Calzas*. La *Farsa del Sordo*, insérée par Fuensanta del Valle dans son édition des œuvres de Rueda est probablement d'un autre. Cervantes loue les *versos pastoriles* de Rueda, mais nous n'avons comme spécimen de ces vers que les *Prendas de Amor* et le fragment cité par Cervantes lui-même dans le *Los Baños de Argel*. Ce n'est pas comme poète que Rueda a survécu, mais comme vulgarisateur du théâtre espagnol. Pour son temps et pour la situation qu'il occupait, il était fort bien renseigné et avait assez lu. Lope de Vega suggère que Rueda lisait Théocrite : cela se peut. Plus manifestes sont les réminiscences de Plaute dans le *paso* que Moratín appelle *El Rufián cobarde* : le bravache

Sigüenza est un descendant direct du *Miles gloriosus*. On a prétendu que, pour son choix des sujets italiens, Rueda suivit l'exemple de Torres Naharro : sa dette envers les Italiens est beaucoup plus directe. L'*Eufemia* prend racine dans le *Decamerone*, et le sujet est identique à celui de *Cymbeline*. L'*Armelina* provient de l'*Attilia* d'Antonio Francesco Ranieri et du *Servigiale* de Giovanni Maria Cecchi. *Los Engañados* sont une imitation de *Gl'Ingannati*, œuvre composée en 1531 par un ou plusieurs des *Intronati*, sorte d'académie littéraire de Sienne; et la *Medora* est une version de la *Zingara*, de Gigio Arthenio Giancarli[1].

Ce n'est ni dans ses vers ni dans ses imitations italiennes que se révèle véritablement Rueda. Il doit son importance historique à son invention du *paso*, intermède dramatique basé sur quelque simple épisode : une querelle entre Torubio et sa femme Águeda, sur le prix de vente d'olives qui ne sont pas encore plantées; une invitation à dîner pour Xáquima, l'étudiant sans le sou. Les meilleurs ouvrages de Rueda se trouvent dans le *Deleitoso Compendio* (1567) et dans le *Registro de Representantes* (1570), tous deux publiés par son ami Timoneda. Dans ses longues pièces l'effet est moins plaisant; le *Coloquio de Camila* et le *Coloquio de Timbria* sont des *pasos* allongés,

1. Ces sources ont été retrouvées par L. A. Stiefel (*Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. XV, pp. 183-216 et pp. 318-313). Un spécimen suffira.

Giancarli, III, 16.	*Rueda*, Escena III.
FALISCO. — Padrone, o che la imaginatione m'inganna, o pur quella é la vostra Madonna Angelica.	FALISCO. — Señor, la vista ó la imaginacion me engaña ó es aquella vuestra muy querida Angélica.
CASSANDRO. — Sarebbe gran cosa che la imaginatione inganasse me anchora, perch'io voleva dirloti, etc.	CASANDRO. — Gran cosa seria si la imaginacion no te engañase, antes yo te lo queria decir, etc.

développés confusément et hors de toute proportion. Mais là encore, on trouve une vive perception des valeurs théâtrales, tandis que l'extravagance du sujet est rehaussée par un dialogue piquant et des phrases énergiques. La saveur archaïque, la pureté et la puissance de la prose de Rueda portent à croire qu'il avait lu avec profit la *Celestina*. Lista s'aventure aussi près du blasphème qu'un bon Espagnol peut l'oser en mettant Rueda au même rang que Cervantes; mais il est indéniable que Cervantes lui doit quelque chose. Toutefois, si attrayante que soit sa phrase, si séduisants que soient son esprit réaliste et sa facile invention, le plus grand mérite de Rueda consiste en ceci, qu'il a posé la première pierre du véritable théâtre espagnol et que son système dramatique devint un facteur capital dans l'histoire intellectuelle de son peuple.

Il eut des rivaux et des imitateurs. Parmi les premiers se trouvent : Sebastián de Orozco (vers 1550) qui dramatisa d'une façon très libre des épisodes pris dans les évangiles de saint Jean et de saint Matthieu; Juan de Pedraza dont la *Danza de la Muerte* (1551) est un *auto* authentique; enfin quelques écrivains tels que Andrés de Prado et Diego de Negueruela, représentés, l'un par la *Farsa llamada Cornelia*, l'autre par la *Farsa llamada Ardamisa*. Ce fut un italianisant à la manière de Rueda que l'auteur de la *Comedia de Sepúlveda*, basée sur *Il Nigromante* d'Arioste et *Gli Inganni* de Secchi, qu'on attribue à Lorenzo de Sepúlveda, le collectionneur des *romances* publiés à Anvers en 1551; et un pareil talent se retrouve chez Luis de Miranda, dont la *Comedia Pródiga*, imprimée en 1554 mais écrite quelque dix ans plus tôt, dérive du *Figliuol Prodigo* de Cecchi. Un franc imitateur est Alonso de la Vega (m. 1566), acteur-auteur lui

aussi, dont la *Tolomea* procède de la *Medora* de Rueda, tandis que sa *Duquesa de la Rosa* fournit une idée à Lope de Vega pour son *Catalán Valeroso*. De Pedro Navarro (ou Naharro), que Cervantes range immédiatement après Rueda, il ne reste que *La Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, drame versifié en quatre actes, qui survit dans une édition tardive (1603) dont on a récemment découvert un exemplaire unique. La *Florisea* (1551) de Francisco de Avendaño serait depuis longtemps oubliée si elle n'offrait le premier exemple d'une pièce espagnole divisée en trois actes, convention qui subsista et dont des écrivains postérieurs, comme Artieda, Virués et Cervantes réclamèrent l'honneur.

On a exagéré l'importance historique de Juan de Timoneda (vers 1586) en lui attribuant l'invention de l'*entremés*. Il est vrai qu'il applique ce terme à son *paso* intitulé *Un Ciego, un Mozo, y un Pobre*, mais dans cette voie il avait été précédé par Andrés de Prado et Orozco. Timoneda n'a jamais été qu'un imitateur diligent et parfois heureux. Le titre de ses *Menecmos* suffit à indiquer que sa pièce est empruntée à Plaute; sa *Cornelia* est basée sur le *Nigromante* de l'Arioste, son *Aurelia* est inspirée par Torres Naharro, sa populaire *Oveja perdida* est une moralité sur la parabole de la Brebis Perdue sans même un semblant de traitement original, et à chaque pas on trouve dans son œuvre des réminiscences de Rueda dont il imprima les *pasos*. Son *Patrañuelo* (1576), recueil d'une vingtaine de contes traditionnels ou arrangés d'après des modernes tels que Alonso de la Vega, est un effort bien intentionné pour satisfaire la demande créée par *Lazarillo de Tormes*. Si Timoneda s'exerça dans tous les domaines, il n'est pas injuste de supposer que, adoptant vis-à-vis de la littérature le point de vue du commerçant, il obéit

autant à son désir de fournir des nouveautés à sa clientèle qu'à une intelligente curiosité. En tous cas, bien qu'il ne soit pas personnel, son insouciante vivacité est autrement engageante que les tristes plaisanteries d'Andrés de Prado et de ses confrères.

Pacheco note que Juan de Malara (1525-1571), maître d'école à Séville, composa « de nombreuses tragédies », soit en latin, soit en castillan; et Cueva, dans son *Ejemplar poético*, en donne un nombre hyperbolique :

En el teatro mil tragedias puso.

Qu'un auteur, même Lope de Vega, ait jamais « placé mille tragédies sur les planches », c'est incroyable; mais, du consentement général, la fécondité de Malara fut prodigieuse. Aucune de ses pièces ne nous est parvenue et nous pouvons simplement supposer, d'après une remarque de l'auteur lui-même, qu'il écrivit une tragédie intitulée *Absalón* et un drame *Locusta* (1548). Il faut accepter, si l'on y tient, sa réputation de poète d'après la rumeur publique; car ce qui nous reste de ses imitations de Virgile et de ses traductions de Martial ne sont que des exercices techniques. Il est surtout représenté pour nous par sa *Filosofia vulgar* (1568), choix fait entre les six mille proverbes réunis par Hernán Núñez de Guzmán (1555), qui avait ainsi continué l'œuvre commencée par Santillana. Un contemporain, Blasco de Garay, avait déjà essayé de prouver quelles étaient les ressources de la langue en imprimant dans ses *Cartas en Refranes* (1545) trois lettres entièrement composées de phrases proverbiales, et le *Libro de Refranes* (1549) de Pedro Valles est un effort dans la même direction. De nos jours, l'immense richesse des proverbes castillans a été révélée dans le

Refranero general de M. Sbarbi et dans un ouvrage allemand : *Altspanische Sprichwörter*, de M. Haller. Mais aucun recueil plus récent ou plus complet n'a supplanté le commentaire de Malara.

Son élève, Juan de la Cueva de Garoza (?1550-?1609) le surpassa considérablement. On dit qu'il aima Felipa de la Paz (qu'il célébra sous le nom de Felicia), qu'il passa quelques années (entre 1572 et 1577) en Amérique, qu'il visita les îles Canaries, et qu'il fut amoureux de Brígida Lucía de Belmonte, dont la mort l'affecta profondément. Tout cela est incertain. Le *Viaje de Sannio* (1585) et le mauvais recueil de ballades qu'il publia en dix livres intitulés *Coro febeo de Romances historiales* (1587) ne sauraient nous retenir ici. Il écrivit pour le théâtre dès 1579 ou plus tôt même, et ses œuvres dramatiques parurent de 1584 à 1588. Il rejeta l'exemple de Sénèque comme inartistique et lassant (*cansada cosa*) ; il pressa les auteurs dramatiques espagnols d'abjurer les abstractions et de traiter des sujets nationaux sans souci des superstitions grecques ou latines. Les incidents, les personnages, l'intrigue et les situations doivent être développés sans les entraves des unités. Et Cueva mit en pratique sa doctrine. Ignorant que Carvajal était venu avant lui, il eut pour orgueil de réduire à quatre le nombre des actes d'une pièce et il enrichit le drame par l'introduction d'une multitude de formes métriques inconnues jusqu'alors au théâtre. Ce qu'il appelle *la ingeniosa fábula de España* est mise en action dans ses *Siete Infantes de Lara* et dans son *Cerco de Zamora*, dont les thèmes sont empruntés à des *romances* que la moitié de son auditoire savait par cœur. Cependant, dès 1524, Bartolomé Palau avait composé une pièce sur un thème national, l'*Historia de la Gloriosa Santa Orosia*,

mais c'était là un essai isolé et infructueux, alors que l'innovation de Cueva était un effort délibéré pour façonner à nouveau le drame et pour le vivifier. La mission de Cueva, d'ailleurs, ne se borna pas à indiquer quelles possibilités dramatiques renfermaient les chants et les légendes héroïco-populaires. Son *Saco de Roma* exploite une actualité historique en dramatisant les succès remportés en Italie pour Charles-Quint, de 1527 à 1530, tandis que dans *El Infamador* il fait pressentir la future *comedia de capa y espada* et nous donne, avec le libertin Leucino, une première esquisse du type qui deviendra immortel sous le nom de Don Juan.

Il est vrai que Cueva fut souvent moins heureux en pratique qu'en théorie, que ses divers personnages sont enclins à s'exprimer sur un ton trop élevé, qu'il improvise à la hâte et qu'à l'occasion il prend le premier dénouement qui s'offre sans se soucier beaucoup qu'il soit plausible. Mais son style ampoulé est un signe de l'époque, et, à en juger par son épopée, *La Conquista de la Bética* (1603), il a fait preuve de retenue dans ses pièces. Cueva semble s'être enorgueilli de sa versatilité et avoir considéré Lope de Vega avec l'indigne envie d'un ainé dont la vogue est passée. Cependant les défauts de son caractère et de son œuvre sont bien peu de chose auprès du service qu'il rendit au théâtre par son audacieuse initiative.

Le dominicain galicien Jerónimo Bermúdez (?1533-1589) s'excuse de présenter en castillan la *Nise lastimosa* qu'il publia en 1577 sous le nom de Antonio de Sylva. Bermúdez ne fit guère qu'arranger l'*Inés de Castro* du poète portugais Antonio Ferreira (1528-1569). Bien que cette pièce correcte ait des tirades d'une grande beauté, à la manière de Sénèque, sa construction lâchée la rend

impropre à la scène. Tout ce qu'elle contient de bon est dû à Ferreira, et la suite qu'y ajouta Bermúdez, la *Nise laureada*, n'est qu'un assemblage d'extravagances incohérentes.

Le capitaine Andrés Rey de Artieda (1549-1613) naquit, dit-on, à Valence, et il y mourut certainement; toutefois Lope de Vega, qui fut quelque temps son ami, parle de lui comme né à Saragosse. Célèbre comme poète à l'âge de treize ans, puis avocat, enfin soldat brillant, Artieda fut blessé trois fois à Lépante, se montra d'une extrême bravoure dans les Pays-Bas, où il traversa l'Ems à la nage en plein hiver sous le feu de l'ennemi, son épée entre les dents. On lui attribue des pièces intitulées *Amadís de Gaula*, *El Príncipe vicioso* et *Los Encantos de Merlín*; mais le seul drame qui nous reste de lui, *Los Amantes* (1581), est la première adaptation à la scène de l'histoire que Tirso de Molina, Montalbán et Hartzenbusch devaient reprendre. Artieda a la même technique incertaine que Cueva; mais son instinct dramatique, son pathétique et sa tendresse furent ses qualités personnelles. Il fut, lui aussi, à son époque, un innovateur; son opposition aux méthodes de Lope le rendit impopulaire et le condamna à un oubli immérité dont il manifeste son irritation dans les *Discursos, Epístolas y Epigramas* (1605) publiés sous le nom d'Artemidoro.

Son frère d'armes à Lépante et dans les Flandres, le capitaine valencien Cristóbal de Virués (1550-1610), s'essaya au poème épique dans son *Historia del Monserrate* (1587), risquant un échec par le choix de son sujet : l'attentat et le meurtre commis par l'ermite Juan Garín sur la fille du comte de Barcelone, le pèlerinage que l'assassin fait à Rome, et la miraculeuse résurrection de

sa victime. Le talent dramatique de Virués est manifeste dans ses *Obras trágicas y líricas* (1609). Malheureusement il avait un certain savoir, et il en abusa dans sa *Semiramis*, pêle-mêle étrange de pédantisme et d'horreur. Son *Atila furioso*, où les meurtres sont plus nombreux qu'à un combat d'avant-poste, est la plus folle caricature du romanesque. L'auteur semble croire que l'indécence est de la comédie, et que la seule façon d'obtenir la terreur est de multiplier ces massacres. C'est l'éternel défaut de l'Espagne de toujours forcer la note; et Virués s'en repentit vraisemblablement, car dans *Elisa Dido* il revient aux traditions de Sénèque. Dans son poème épique comme dans des pièces telles que *La cruel Casandra*, il invente sans jugement, il est brillant à chaque page sans qu'on puisse toutefois lire de lui dix pages consécutives. Sa facilité sans tact voulait des applaudissements à tout prix, et ses incessants efforts pour surprendre et effrayer ont pour résultat une morne monotonie. Néanmoins, si Virués échoua, ses exagérations encouragèrent d'autres auteurs à chercher un moyen plus parfait, et bien que son influence directe sur le théâtre n'ait pas été grande, sa démonstration est demeurée intéressante.

Un retour au type ancien se remarque chez Joaquín Romero de Cepeda (vers 1588) dont la *Selvajia* est un arrangement dramatique de la *Celestina* avec des épisodes empruntés à des romans de chevalerie. Il n'est pas facile de classifier l'œuvre de l'Aragonais Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), que Cervantes admirait non pas simplement parce que ses drames « charmaient et étonnaient tous ceux qui les entendaient », mais aussi pour cette naïve raison que trois de ses pièces « ont rapporté plus d'argent que trente des meilleures qu'on a données depuis qu'elles existent ». S'il est peu

charitable de croire que ce trait est dirigé contre Lope de Vega, nous devons supposer que la popularité d'Argensola était immense; elle fut aussi passagère. La *Filis* a disparu, et quand López de Sedano publia *Isabela* et *Alejandra* dans son *Parnaso español* (1772), le désappointement fut grand de ceux dont les espérances avaient été éveillées par le jugement formulé dans *Don Quichotte*.

L'*Alejandra* est une succession de carnages ininterrompus, et l'*Isabela* ne vaut guère mieux, les neuf principaux personnages étant finalement massacrés. L'excuse d'Argensola est qu'il avait vingt ans à l'époque où il perpétra ces horreurs; pour le reste, il révèle déjà ce don lyrique qui devait lui gagner le titre, nullement excessif, de « l'Horace espagnol ». Le verdict de Cervantes fut révoqué par ses contemporains et par la postérité. S'accommodant mal de sa défaite comme auteur dramatique, Argensola se vengea en 1597 en réclamant du roi que la prohibition du théâtre, édictée provisoirement à l'occasion de la mort de la reine de Piémont, fût maintenue de façon permanente. L'urbanité des gens de lettres est, comme on le voit, la même en tous temps et partout.

Les gens de lettres, avec ou sans urbanité, ne nous ont laissé que peu de détails concernant l'ecclésiastique Miguel Sánchez. Bien qu'ils l'aient surnommé *el divino*, ils n'en surent pas apprécier la signification. Cervantes et Lope de Vega le mentionnent avec Miguel Cejudo, mais on ne saurait reconstituer sa biographie d'après ces vagues éloges. La date de sa naissance est inconnue. Les uns disent qu'il mourut à Placencia en 1609; en tous cas il ne vivait plus quand fut imprimé le *Laurel de Apolo* de Lope (1630). Il écrivait déjà en 1593, date à laquelle

parut son *romance* célèbre — *Oyd, señor don Gayferos* — cité dans *Don Quichotte*. Sa *Canción á Cristo crucificado*, parfait modèle de vers mystiques, parut dans les *Flores de Poetas ilustres* d'Espinosa (1605), et, par une malechance caractéristique, cette *canción* est constamment attribuée à Luis de León. Sánchez était plus qu'un doux chanteur, c'était aussi un auteur dramatique expert, bien que sa valeur à ce point de vue n'ait été reconnue qu'il y a peu d'années. L'explication en est aisée : il était venu avant son temps. La solide construction et le développement logique de son drame sont à remarquer dans les deux pièces qui nous restent de son théâtre : *La Guarda cuidadosa*, et surtout *La Isla bárbara*, où l'on chercherait vainement la particularité que Lope de Vega lui attribue : — celle de tromper ses auditeurs en leur disant la vérité. Son art délicat ne convenait pas au grand public et il ne fut pas assez fécond pour être célèbre. De plus ses pièces ne furent pas recueillies et la gloire de ses successeurs éclipsa la sienne. Le simple fait que Sánchez devança jusqu'à un certain point le système de Lope est d'une importance historique marquée, comme l'indique M. Baist et comme le prouve M. Rennert.

L'école fondée par Boscán et Garcilaso trouva des disciples en Portugal et se sépara en deux fractions espagnoles qui eurent pour centres respectifs Séville et Salamanque. Baltasar del Alcázar (1530-1606), qui servit sous les ordres du marquis de Santa Cruz, ce hardi loup de mer, appartient à la fraction sévillane. Sa muse enjouée se prête de mauvaise grâce aux sentiments artificiels et se complaît aux épigrammes mordantes, aux plaisanteries osées, aux joyeux *romances* et à des exercices d'ingéniosité, tels que le sonnet sur un sonnet, que l'on a si

souvent imité. Diego Girón (1590), successeur de Malara, est un ardent italianisant, prompt à exiger la comparaison avec Garcilaso, en reproduisant Corydon et Tirsis de la septième églogue de Virgile, à répéter Girolamo Bosso et à singer Sénèque. Ses vers, presque tous perdus dans les annotations que fit Herrera à son édition de Garcilaso, mériteraient d'être mieux connus.

Le plus grand poète du groupe de Séville est sans contredit Fernando de Herrera (? 1534-1597), qui composa un éloge de Sir Thomas More (1592), une histoire des principaux événements du monde jusqu'à l'époque de Charles-Quint, et d'autres ouvrages en prose qui sont perdus. La plupart de ses vers (1582-1619) sont dédiés à Leonor de Milá, comtesse de Gelves, femme de Álvaro Colón de Portugal (m. 1581) qui était lui-même un versificateur. Comme Herrera était homme d'Église, la situation est piquante et les opinions diffèrent sur le point de savoir si ses poésies amoureuses sont ou ne sont pas platoniques. C'est une variante des cas classiques de Laure et de Pétrarque, de Catalina de Atayde et de Camoens. Tous les bons Sévillans prétendent que Herrera, comme chef des *petrarquistas* espagnols, composa ses sonnets à la dame de ses pensées, simplement en imitation du maître. Déguisée sous le nom d'Eliodora, Leonor est le firmament de Herrera, à la fois *luz*, *estrella*, *sol*; et une bonne partie de ces poèmes d'amour sont sans passion, froids même. Toutes les élégies ne sont pas toutefois remplies d'affectation. Une émotion véritable éclate ailleurs que dans le fameux vers :

Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida.

Devant les raffinements métaphysiques du poète, aucun jugement décisif sur la réalité de ses sentiments n'est

possible. Peut-être la seule attitude à prendre est-elle celle qu'indiqua Antoine de Latour quand il parla de « l'innocente immoralité » de Herrera.

Le véritable Herrera se révèle surtout dans l'ode à Don Juan d'Autriche à l'occasion du soulèvement des Maures dans les Alpujarras, dans l'élégie sur la mort de Sébastien de Portugal à Alcacer Quivir, dans le poème sur la victoire de Lépante. Dans ces trois grands morceaux patriotiques il parvient à une énergie et à une beauté de forme extraordinaires. Il célèbre le triomphe des fidèles avec la ferveur des prophètes hébreux, avec une dignité provenant des cadences bibliques; et avec les accents d'une affliction profonde, il déplore la déroute du christianisme où « les armes de guerre ont péri ». Sa sincérité et sa splendeur lyrique le placent au premier rang des poètes de son pays : de là son titre de *el divino*.

D'un tempérament différent de celui de Garcilaso, Herrera peut cependant être considéré comme l'héritier de l'incomplète gloire de son prédécesseur. Deux de ses plus beaux sonnets, — l'un à Charles-Quint, l'autre à Don Juan d'Autriche — sont supérieurs aux meilleurs vers de Garcilaso. Herrera reprend la tradition de son devancier, perfectionnant la forme, lui faisant donner une note plus profonde de noblesse. C'est le soldat avec sa douceur languide qui pourrait être le clerc, et le clerc, avec sa martiale musique, qui pourrait être le soldat. Cependant, Herrera demeure sans broncher le féal du jeune poète. Pour lui, il n'y a qu'un modèle, qu'un exemple à suivre : « Dans notre Espagne, déclare-t-il, Garcilaso est le premier, au-dessus de toute comparaison ». Dans cet esprit, avec les conseils de Puerto Carrero, beau-fils du poète, aidé aussi par tout le groupe de Séville : Francisco de Medina (né en 1544), Diego

Girón, Francisco Pacheco et Cristóbal Mosquera de Figueroa (né en 1553). Herrera entreprit son commentaire : *Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega* (1588). La publication de cet ouvrage fut cause d'une des plus fâcheuses querelles de l'histoire littéraire espagnole.

Trois ans auparavant les œuvres de Garcilaso avaient été éditées par le savant Francisco Sánchez (1523-1601) qui, originaire de Las Brozas, en Estrémadure, était communément appelé *El Brocense*. Un admirateur trop susceptible du poète, Jerónimo de los Cobos, reprocha à Sánchez de faire ressortir les emprunts de son auteur au moyen de passages parallèles. Les partisans de Sánchez prirent comme un défi le commentaire de Herrera, et ne furent aucunement calmés par le fait que ce dernier ne mentionnait nulle part le nom de Sánchez. Il était bien suffisant qu'un pédant d'Estrémadure se mêlât d'éditer un poète castillan, mais qu'un simple Andalou réitérât l'outrage cela devenait intolérable. Le clan de Castille se leva comme un seul homme, et Herrera fut flagellé par une horde de patriotes grossiers. Un adversaire relativement courtois, Juan Fernández de Velasco, comte de Haro, et fils du connétable d'Espagne, écrivit ses *Observaciones* sous le pseudonyme de Prete Jacopín, et il fut applaudi avec ravissement pour avoir dit que Herrera était un âne sous une peau de lion. Il est décourageant de constater que les impertinences de Haro, copiées et recopiées en manuscrit, ont été publiées de nos jours (1870), tandis que le commentaire de Herrera n'a pas encore été réimprimé. Il prouve cependant que l'auteur fut le critique le plus avisé, aussi bien que le meilleur lyriste de son école. Cervantes le savait par cœur, car sa dédicace de *Don Quichotte* au duc de Béjar est rédigée dans les termes mêmes de la préface de Medina et de l'épître de Herrera

au marquis d'Ayamonte, de sorte que si d'innombrables lecteurs ont lu sans le savoir un passage des *Anotaciones*, Herrera, le prosateur, a joui d'une immortalité par substitution.

Les attaques de Haro exprimaient sans doute les sentiments de ce groupe de Salamanque dont le plus éminent poète est le moine augustin Luis Ponce de León (1527-1591), originaire de Belmonte de Cuenca. Nommé professeur de théologie à Salamanque en 1561, il fut amené à discuter les mérites relatifs de la version des Septante et des manuscrits hébreux. Des rivaux répandirent la légende qu'il était de descendance juive et qu'il conspirait avec les professeurs d'hébreu Martín Martínez de Cantalapiedra et Juan Grajal pour interpréter l'Écriture selon la tradition rabbinique. Parmi ses adversaires se trouvait León de Castro qui occupait la chaire de grec. Des débats publics furent institués, d'où fut absente l'aménité, selon la coutume entre professeurs. Ce qui n'avait été au début qu'un ardent démêlé entre conférenciers de grec et d'hébreu devint bientôt un conflit des plus sérieux. Luis de León menaça de faire brûler en public le traité de Castro sur Isaïe. Castro, poussé par des rivaux de son adversaire, le dénonça à l'Inquisition. L'enquête démontra que Fray Luis avait traduit en castillan le *Cantique de Salomon*, offense grave aux yeux du Saint-Office qui interdisait la circulation de tout ou partie de la Bible dans une langue moderne; en outre, grief plus sérieux, on l'accusait d'avoir mis en doute l'autorité de la Vulgate. En mars 1572, Luis de León fut arrêté, et il demeura emprisonné pendant plus de quatre années au cours desquelles il fut accablé de questions qui visaient à le perdre, et à compromettre en même temps son ami, Benito Arias Montano. En dépit des efforts des Dominicains menés

par Bartolomé de Medina, Fray Luis fut acquitté le 7 décembre 1576. Il est pénible de dire que l'un de ses persécuteurs était un autre Augustin, Diego de Zúñiga, qui lui avait succédé dans sa chaire.

Luis de León fut durement traité; mais il faut se rappeler que la tolérance est une vertu moderne née de l'indifférence et de la crainte. Au XVIe siècle, des âmes simples croyaient encore pouvoir modifier des idées spéculatives au moyen de la force; les Espagnols emprisonnaient Luis de León; Calvin faisait brûler vif le précurseur de Harvey, l'Espagnol Michel Servet. Luis de León fut jugé par le tribunal de son choix, le tribunal dont il avait menacé Castro, et le résultat lui donna raison. *Ex forti dulcedo*. La noblesse naturelle de l'homme se manifesta dans les premières paroles qu'il prononça, dit-on, en remontant dans sa chaire de Salamanque : « Nous disions l'autre jour... » Il fut de nouveau poursuivi en 1582, et de nouveau mit ses ennemis en déroute. Quand il fut élu vicaire-général de Castille et provincial de son ordre, on lui ordonna, bien contre son gré, de publier tous ses écrits. Il mourut dix jours après sa nomination.

C'est en prison qu'il écrivit son traité, peut-être le plus grand des ouvrages mystiques espagnols : *Los Nombres de Cristo* (1583-1585), série de dissertations, d'après Platon, sur la signification symbolique de termes tels que le Roc, le Berger, le Bras de Dieu, le Fiancé, le Prince de la Paix. L'exposé est sous forme de dialogue dans lequel Marcelo, Sabino et Julián examinent les mystères théologiques impliqués par le sujet. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la théologie de Fray Luis, ni de son savoir, bien qu'il soit curieux d'observer l'influence hellénico-alexandrine dans son imitation de l'*Épître aux*

Corinthiens de saint Clément. Mais son éloquence et sa pureté d'expression lui font prendre rang parmi les maîtres les plus accomplis de la prose castillane. Ces mêmes qualités se retrouvent dans son ouvrage posthume, *l'Exposición del libro de Job*, composé à la requête de l'amie de sainte Thérèse, Sœur Ana de Jesús, et dans sa traduction avec commentaire du *Cantique de Salomon* dans lequel il voit une églogue emblématique qu'il faut interpréter comme une prophétie poétique des noces divines de l'Église avec le Christ. On tient encore en haute estime sa *Perfecta Casada* (1583), probablement suggérée par le *De Christianâ Feminâ* de Juan Luis Vives, et écrite pour María Varela Osorio. C'est une paraphrase singulièrement brillante du trente-et-unième chapitre du *Livre des Proverbes*, une règle de conduite pour l'épouse idéale, et ce code peut être lu avec plaisir par ceux-là même qui jugent réactionnaire la doctrine du religieux.

Grand dans sa prose, Luis de León n'est pas moins grand dans ses vers. Avec saint Jean de la Croix, il vient en tête de la liste des poètes lyrico-mystiques de l'Espagne. Pourtant il attribuait si peu de valeur à ses poèmes que leur conservation est due à ce qu'il les recueillit tardivement pour amuser les loisirs de l'évêque de Cordoue; ils ne furent pas imprimés avant 1631, lorsque Quevedo les publia comme contre-partie du *culteranismo*. Des trois livres qu'ils forment, deux consistent en traductions de Virgile, Horace, Tibulle, Euripide et Pindare, et de fragments des Psaumes, du livre de Job et du *Pange Lingua* de saint Thomas d'Aquin. « J'ai essayé, dit Fray Luis, en parlant de ses traductions sacrées, d'imiter, autant que je l'ai pu, leur simple origine et leur antique saveur, pleines de douceur et de majesté,

à ce qu'il me semble. » Et il réussit aussi bien à rendre la primitive onction des unes que la forme impeccable des autres. Cependant ce ne sont là que des imitations inspirées, et il faut chercher le poète original dans le premier livre. Dans sa *Profecia del Tajo*, Luis de León fait vibrer la corde patriotique, communiquant à ses vers la rapidité qu'il attribue aux envahisseurs maures, et s'il s'en tient encore au modèle d'Horace, le traitement et la mélodie lui sont personnels. L'ode *Al Apartamiento* est un exemple de l'humeur contemplative du poète, et là comme dans l'ode *Á Salinas* se remarque cette majestueuse et sereine simplicité qu'on retrouvera plus tard chez Wordsworth. Luis de León ne dispose pas d'une riche métrique; son état ecclésiastique tend à réduire le nombre des sujets qui lui sont permis; sa fidélité à la tradition et son dédain de la renommée lui furent autant d'obstacles; toutefois, dans les limites qu'il s'est tracées, il est aussi grand qu'aucun des poètes dont l'Espagne peut se glorifier.

Lorsqu'en 1631, Quevedo fit paraître les vers de Luis de León, il publia aussi un minuscule volume de vers de Francisco de la Torre (?1534-?1594). Il y eut probablement erreur sur l'identité. Quevedo allègue qu'il trouva les poèmes « par une heureuse chance et pour la plus grande gloire de l'Espagne », dans la boutique d'un libraire qui les lui vendit à bas prix. Il paraît que le Portugais Juan de Almeida, Senhor de Couto de Avintes, les vit peu après la mort de Torre, qu'il obtint la permission de les imprimer et que la licence officielle fut signée par Ercilla y Zúñiga (m. 1594). Pour une raison inconnue, le projet d'Almeida échoua, et quand, en 1629, Quevedo trouva le manuscrit, Torre était oublié. Quevedo procéda d'après ses seules lumières et informa ses lec-

teurs que les vers qu'il leur offrait avaient été composés par le bachelier Francisco de la Torre, mentionné dans l'*Octava Rima* de Boscán.

Ticknor déclare qu'on n'eut aucun doute, au moment de la publication de ces vers, aussi bien que longtemps après, sur l'authenticité de leur attribution, et il ajoute que le premier qui eut des soupçons fut Luis José Velázquez qui, en réimprimant le livre en 1753, émit l'hypothèse que les poèmes étaient de Quevedo. Tout cela n'est pas exact. La méprise de Quevedo fut relevée par Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) dans son commentaire des *Lusiades* (1639). Que Quevedo ait fait d'un homme sans diplôme un bachelier, ce n'est qu'une vétille, mais qu'il ait vieilli son auteur de plus d'un demi-siècle, c'est là une question autrement sérieuse, et Faria y Sousa se chargea de le lui faire comprendre. Le chagrin de Quevedo dut s'accroître en apprenant que Torre avait connu Lope de Vega qui aurait pu donner sur lui des renseignements exacts; mais Lope et Quevedo n'étaient plus, à ce moment-là, en assez bons termes pour se fréquenter, et cela, à la suite, dit-on, d'une brouille causée par les agissements du disciple de Lope, Pérez de Montalbán.

Quevedo n'avait pas cherché à se rapprocher de Lope; Lope vit l'erreur, sourit, et ne dit rien publiquement. Faria y Sousa fut mis au courant des faits et il en profita avec joie. Pour la seule fois de sa vie, Quevedo resta muet devant un ennemi. On voit donc que la question d'attribution fut discutée longtemps avant que Velázquez émît la théorie qui devait trouver faveur auprès de López de Sedano et de maints critiques étrangers, entre autres Ticknor.

Le peu que nous savons de Francisco de la Torre est

dû à Aureliano Fernández-Guerra y Orbe[1]. Originaire de Torrelaguna, il prit ses inscriptions à l'Université d'Alcalá en 1556, s'éprit de la *Filis rigurosa* qu'il chante, servit en Italie, et revint pour trouver sa belle mariée à un riche vieillard de Tolède; désespéré, il entra dans les ordres. C'est, du moins, ce que raconte l'histoire. La simplicité de Torre est à l'opposé du brillant un peu froid de Quevedo. Plusieurs de ses sonnets sont traduits de l'italien. Ainsi, lorsque Benedetto Varchi écrit : *Questa è, Tirsi, quel fonte in cui solea*, Torre transcrit : *Esta es, Tirsi, la fuente do solia*, et quand Giovanni Battista Amalteo célèbre *La viva neve e le vermiglie rosa*, l'Espagnol chante *La blanca nieve y la purpúrea rosa*. On a dit que le fantastique ravissement de l'amant, à l'époque d'Élizabeth, est exprimé à la perfection dans le quatre-vingt-unième des *Amoretti* de Spenser. Il n'y a peut-être rien de particulièrement *Elizabethan* dans ce poème, puisque le vingt-troisième sonnet de Torre est identique, vers pour vers et presque mot pour mot. Sans doute, l'un et l'autre poème proviennent d'une commune source italienne.

De tels exemples sont nombreux et viennent à l'appui de la question d'attribution. Nul en Europe ne fut plus original que Quevedo, nul moins disposé à avoir recours à l'Italie. Prétendre qu'il chercha à réformer le *culteranismo* en traduisant d'après des Italiens, ou supposer qu'il ait voulu consciemment faire passer pour originales des imitations faites par un homme qui — *ex hypothesi* — mourut avant que quelques-uns de ses modèles fussent nés, c'est croire que Quevedo était un fripon bien peu

1. Voir *Discursos leidos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, 1861, vol. II, pp. 79-104.

habile. Cette conclusion est insoutenable. Torre mérite tout honneur pour ses fidèles transcriptions aussi bien que pour ses poèmes originaux galants, tendres et sentimentaux. Il choisit des sujets simples et naturels, le lierre détaché, l'oiseau chanteur privé de sa compagne, la biche blessée, le charme du printemps, et la façon dont il les traite est raffinée et délicate. Doublure de Garcilaso avec une vision personnelle, tel apparaît Torre dans la perspective littéraire.

Un poète allié à l'école de Salamanque est l'ami de Torre : Francisco de Figueroa (1536-?1620), qui était né à Alcalá de Henares et que Cervantes, dans sa *Galatea*, présente sous le nom de Tirsi. Il y a entre les œuvres des deux poètes une frappante similarité de ton : M. Ernest Mérimée a dit qu'un critique, que le paradoxe n'effraierait point, pourrait soutenir leur identité. Cependant, selon Faria y Sousa, Lope de Vega connut l'un et évidemment Cervantes connut l'autre. On rapporte que Figueroa servit en Italie, qu'il étudia à Bologne, Rome, Sienne, peut-être à Naples, et que certains Italiens (sans doute ceux qui le plaçaient auprès de Pétrarque) l'appelèrent *el divino*. De retour à Alcalá, il se maria en 1575, et on le trouve voyageant avec le duc de Terranova dans les Pays-Bas en 1597. Rentré en Espagne, il cessa peu à peu de cultiver la poésie et s'appliqua à des études « plus convenables à son âge ». A son lit de mort, il se souvint de l'exemple de Virgile et ordonna que tous ses poèmes fussent brûlés. Ceux qui échappèrent furent publiés à Lisbonne en 1626 par l'historien Luis Tribaldos de Toledo, qui raconte le peu que nous savons de l'auteur.

D'après le témoignage de Juan Vergoza, il semble que Figueroa ait versifié beaucoup en italien. Des vestiges de ces tentatives juvéniles nous sont conservés dans une

élégie à Juan de Mendoza y Luna, ou un vers espagnol et deux vers italiens forment chaque tercet. Un sonnet admirable est celui qui fut écrit sur la mort de Garcilaso de la Vega, *el Mozo*, tombé comme son illustre père, en combattant. Figueroa penche vers la pastorale : il chante le doux repos, la gloire onéreuse de l'amour, les angoisses de Tirsi, la passion de Fileno, l'*ingrata* Fili. Il a de nombreux points de ressemblance avec Torre, mais son talent est plus original, sa tendance plus mélancolique, son expression plus parfaite. Il n'est pas dit qu'il ne prendrait pas rang auprès des plus grands poètes de l'Espagne si nous possédions encore tous ses poèmes. Quoi qu'il en soit, il mérite une louange particulière pour avoir été le premier à maîtriser le vers blanc dont les secrets avaient échappé à Boscán et à Garcilaso ; il évite le danger de l'assonance ; il varie la monotonie de la mesure et de l'accent, et en alternant habilement la césure, il diversifie son rythme et en obtient des harmonies auxquelles ne parvient aucun de ses prédécesseurs. Dans ses mains, le plus formidable des mètres castillans est définitivement dompté et le *verso suelto* est naturalisé, comme le sonnet.

Outre Torre et Figueroa, d'autres auteurs étudièrent de près les modèles italiens. Le poème épique à la manière de l'Arioste est vaguement reproduit dans les douze chants de la *Primera Parte de la Angélica* que publia, en 1586, Luis Barahona de Soto (? 1535-1595), de Lucena (province de Cordoue). Lope de Vega, dans son *Laurel de Apolo*, loue « le docteur admirable qui raconta l'histoire de Medora », et tous les contemporains, y compris Hurtado de Mendoza, se joignirent au chœur de ceux qui applaudissaient. Le curé qui examine la bibliothèque de Don Quichotte s'adoucit à la vue du livre de Barahona,

qu'il appelle par son titre populaire, *Lágrimas de Angélica* : « Je répandrais des larmes moi-même si un tel livre était brûlé, car son auteur est l'un des meilleurs poètes, non seulement de l'Espagne, mais du monde entier. » Ici, comme ailleurs, Cervantes est un critique trop indulgent. L'*Angélica*, qui se propose de continuer l'histoire de *Roland furieux* (lui-même une suite de *Roland amoureux*), pâlit à côté de son modèle. La continuation de l'*Angélica* ne fut pas achevée, mais des fragments de cette suite, et quelques vers d'un poème intitulé *Los Principios del mundo*, se trouvent dans les curieux *Diálogos de la Montería* qui sont probablement de Barahona de Soto, ainsi que l'a démontré M. Rodríguez Marín. Les grandes épopées sont rares dans toutes les littératures, et Barahona n'a pas écrit une grande épopée; mais ses poèmes lyriques, surtout ses traductions d'Ovide, sont pleins de grâce et de mélodie.

Le poème épique exerça aussi son attrait sur le Cordouan Juan Rufo Gutiérrez (?1530-?1600) dont l'*Austriada* (1584) prend pour héros Don Juan d'Autriche, et contient quelques bonnes stances descriptives; mais l'imagination de Rufo n'a aucune liberté de s'étendre au milieu de ces événements contemporains, et une œuvre qui aurait pu être une chronique utile est défigurée en un poème ennuyeux de vingt-quatre chants. De ceux-ci, les dix-huit premiers, comme M. Foulché-Delbosc l'a fait remarquer, ne sont qu'une version rimée de la *Guerra de Granada*, de Mendoza, ouvrage que Rufo dut voir en manuscrit. Il y a du talent dans ses *Apotegmas* (1596), d'une spirituelle méchanceté. Une histoire épique de l'empereur, le *Carlos Famoso* (1566), dut être lue au moins par son auteur, Luis de Zapata (1532-?1599). Cervantes, qui y prit plaisir, était peut-être familier avec

ses cinquante chants et ses quarante mille vers; c'est plus qu'on n'en saurait dire d'aucun des lecteurs venus après lui. Zapata perdit treize ans à composer ce poème et fut témoin de son insuccès; mais il ne se découragea pas, et, pour incroyable que cela paraisse, il vécut pour maltraiter Horace au delà de toute attente. Il est un exemple de plus d'une vocation manquée. Zapata connaissait les faits dont il parlait, il avait quelque peu l'esprit historique, et pourtant il ne put se contenter tout simplement de l'histoire et de la prose : nous avons en effet de lui un volume de miscellanées où maints faits et maintes observations sont notés avec une verve pleine d'esprit.

L'*Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) se rapproche davantage du véritable poème épique. L'auteur fut présent, comme page du roi, au mariage (1554) de Philippe II avec Marie Tudor dans la cathédrale de Winchester. Il s'embarqua pour l'Amérique du Sud en 1555 pour servir contre les Araucans et il se distingua grandement pendant la campagne du Chili; mais une querelle avec un autre officier, Juan de Pineda, coupa court à sa brillante carrière. Tous deux furent condamnés à mort et montèrent sur l'échafaud (mars 1558); au dernier moment la sentence fut commuée : Pineda se fit moine augustin : Ercilla fut emprisonné, mais on le libéra à temps pour qu'il prît part à la bataille de Quiapo (décembre 1558). En 1562, il revint en Europe, rapportant les quinze premiers chants de son poème, écrits auprès des feux de bivouac, sur des feuilles volantes de papier ou de parchemin. Le premier livre qui fut imprimé en Amérique, nous apprend M. García Icazbalceta, fut la *Breve y compendiosa Doctrina cristiana* (1539) de Juan de Zumárraga. Le premier ouvrage de réel mérite qui ait été composé dans l'un des deux continents américains fut l'*Araucana*

d'Ercilla. Le poème fut publié à Madrid en 1569, et des suites, formant en tout trente-sept chants, suivirent en 1578 et en 1589-1590. Par rancune contre ce qu'il croyait l'injustice de son général García Hurtado de Mendoza, Ercilla le mentionne à peine. Promu chevalier de saint Jacques en 1571, Ercilla fut nommé censeur littéraire officiel; il ne vit pas se réaliser son ambition de devenir secrétaire d'État et mourut courtisan désappointé.

Son œuvre est un excellent poème sur le soulèvement chilien; mais ce n'est un poème épique ni d'esprit ni de dessein, ni de forme ni d'effet. Dans la préface de la *Henriade*, Voltaire condescend à louer l'*Araucana*, rendant ainsi ce titre familier à beaucoup de gens, et c'est avec raison qu'il vante le remarquable discours qu'Ercilla place dans la bouche du vieux chef Colocolo. C'est précisément en ce genre d'éloquence déclamatoire qu'Ercilla brille. Sa technique est bonne, son inspiration admirable, son expression au-dessus de reproches sérieux, et cependant son œuvre, dans son ensemble, ne réussit pas à impressionner. On se rappelle des vers isolés, une stance çà et là, mais il ne s'y trouve aucun épisode d'une perfection consommée, et l'effet général est compromis. A vrai dire, Ercilla avait un tempérament d'orateur et non de poète. Dans ses pires moments, il disserte en phrases rimées; dans ses meilleurs, il rédige l'histoire poétique : il sait traiter une situation, il a l'instinct du pittoresque et l'historien en lui est supérieur au poète. Vaguement conscient de ce qui lui manquait, il s'efforce d'y remédier à l'aide de digressions mythologiques, de visions de Bellone, de prophéties surnaturelles de victoire, d'interpolations pour défendre Didon des bavardages scandaleux de Virgile. Mais comme le secret du poème épique ne se trouve pas dans l'emploi du mer-

veilleux, sa tentative échoua. La première partie de l'œuvre d'Ercilla demeure la meilleure : elle intéresse encore pour son éloquence martiale et précieuse comme l'exposé d'un héroïsme barbare par un artiste en *ottava rima* qui était aussi un observateur vigilant et un ennemi magnanime.

Un poète chilien, Pedro de Oña, dans son *Arauco domado* (1596), énorme mais inachevé, essaya de réparer l'injustice d'Ercilla envers son chef, et un an plus tard, Diego de Santistéban y Osorio (né en 1577) ajouta une quatrième et une cinquième parties (1597) à l'*Araucana*. Ni l'une ni l'autre n'ont de valeur poétique, et en tant qu'histoire versifiée, elles sont inférieures aux *Elegias de Varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos (? 1510-? 1590), prêtre qui, dans sa jeunesse, avait servi en Amérique, et qui rima ses souvenirs avec un souci du fait plus louable chez un chroniqueur que chez un poète.

Si, laissant ces laborieux insuccès, nous nous tournons vers des œuvres d'une indiscutable beauté, la première qui s'offre à nous est le fameux sonnet *Á Cristo crucificado*, qui a été attribué à saint Ignace de Loyola, à saint François-Xavier, à Pedro de los Reyes et à la mère séraphique Santa Teresa de Jesús dont le nom véritable était Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582). Aucune de ces hypothèses n'est prouvée, et le *No me mueve, mi Dios, para quererte* doit être classé comme anonyme[1]. Cependant sa ferveur et son onction sont telles qu'elles font penser à la Sainte au cœur enflammé. Sainte Thérèse n'est pas seulement une glorieuse figure dans les annales de la

1. Cette question a été excellemment présentée par M. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1895), vol. II, pp. 120-145; voir aussi la *Revue hispanique* (1900), vol. VI, pp. 56-57.

pensée religieuse : elle est un véritable miracle de génie, une des plus grandes femmes ayant tenu la plume, et prend rang auprès des maîtres les plus parfaits. Macaulay a fait remarquer, dans un essai fameux, que le protestantisme n'a pas gagné un pouce de terrain depuis le milieu du XVIe siècle. Saint Ignace de Loyola et sainte Thérèse sont la vie et le cerveau de la réaction catholique. Le premier est un grand chef de parti; la seconde appartient à l'humanité.

On peut lire sa vie, en tous ses détails, dans le brillant ouvrage de Mme Cunninghame Graham. Qu'il suffise de dire ici qu'à l'âge de sept ans elle partit à la recherche du martyre, qu'elle débuta en littérature par un roman de chevalerie, et qu'à seize ans elle prononça ses vœux au couvent carmélite de sa ville natale, Ávila. L'aridité spirituelle l'accabla, la maladie la vieillit prématurément; mais rien ne put abattre son énergie naturelle, et de 1558 au jour de sa mort, elle marche de victoire en victoire, insouciante de la douleur, de la malveillance, de la misère et de la persécution, prodige de courage et de dévotion.

La simplicité et la clarté sont les qualités distinctives de sainte Thérèse, et l'on se demande comment elle acquit son style. Ce ne fut pas, certes, dans les longues proses d'*Amadis*. Jerónimo Gracián voulut perfectionner et polir les périodes de la sainte, dont les manuscrits furent heureusement confiés à Luis de León qui les fit imprimer en 1588[1]. Maître lui-même en mysticisme et en littérature, il comprit la vérité que le poète Crashaw devait énoncer plus tard : qu'elle écrivit plutôt la langue du ciel que la langue de l'Espagne.

Le chef-d'œuvre de sainte Thérèse est le *Castillo*

1. Cependant, au couvent du Carmel, à Madrid, il y a un exemplaire (unique, jusqu'ici) d'une édition des *Avisos y Camino de Perfección*, publiée à Evora en 1583.

interior, duquel Fray Luis écrit : « Que rien n'en soit retranché, sinon lorsqu'elle retranche elle-même, ce qui est rare. » Il la recommande encore aux lecteurs, disant : « A maints endroits il me semble que ce n'est pas une voix humaine que j'entends ; je ne doute guère que le Saint-Esprit parle en elle dans beaucoup de passages. » Avec toute sa sublimité, sa vision ravie des choses célestes, ses vastes envolées dans les clartés intellectuelles, sainte Thérèse varie extraordinairement sa manière, la colore et la transforme suivant les sujets. Familière, caressante et maternelle dans ses lettres, extatique dans ses *Conceptos del amor de Dios*, elle manie avec une égale habileté les futilités de nos vies mesquines et, selon l'expression de Luis de León, « la plus haute et la plus généreuse philosophie qui fut jamais rêvée ». De ses phrases les plus brèves rayonne l'âme ardente de celle qui était née pour gouverner et qui gouverna de telle façon qu'un malheureux nonce du Pape la flétrit comme inquiète, désobéissante, inventant de nouvelles doctrines affublées de piété, méprisant le précepte qui interdit aux femmes d'enseigner.

Sainte Thérèse enseignait parce qu'il le fallait. Tout ce qu'elle écrivit fut écrit par contrainte, par ordre de ses supérieurs. Elle n'aurait jamais pu comprendre le besoin de réclame des romanciers de son sexe ; et l'aurait-elle compris, qu'avec son humeur enjouée, elle aurait à peine souri. Car elle était noble, d'origine et de tempérament, *de sangre limpia,* comme elle le dit avec une certaine satisfaction qui prouve que la discipline conventuelle n'avait pas plus réprimé son orgueil naturel que diminué sa gaîté. Elle se rappela toujours qu'elle descendait d'une excellente famille castillane, ce dont témoigne la délicieuse saveur archaïque de ses écrits.

Boscán et Garcilaso purent influencer des courtisans et de savants poètes : ils furent impuissants sur sœur Teresa de Jesús.

De même que sainte Thérèse excellait dans les choses spirituelles, de même elle avait le sens des affaires. M. Joris Karl Huysmans, dans *En route*, fait observer par l'abbé Gévresin que le parfait équilibre du bon sens est une des caractéristiques du véritable mystique. Les sots peuvent penser que sainte Thérèse est une fanatique sans cesse dans les transes et en extase. C'est elle qui écrit, dans le *Camino de Perfección* : « Je ne voudrais pas que mes filles fussent ou parussent être des femmes en quoi que ce soit, mais de braves hommes. » C'est elle qui affirme qu'il ne faut tenir aucun compte des révélations ; qui appelle l'habituelle vie monastique de son temps, un chemin de traverse pour arriver plutôt à l'enfer. C'est elle qui déclare : « Si les parents me demandaient conseil, ils marieraient plutôt leurs filles aux plus misérables des hommes ou les garderaient chez eux sous leur surveillance. » Son rang, comme puissance spirituelle, est unique au même titre que sa place dans l'histoire littéraire. Il est certain que ses « chers livres » n'étaient rien pour elle, qu'elle regardait la littérature comme une frivolité, et elle acquit le droit de la regarder comme telle. Mais le monde, — la partie intellectuelle du monde — a aussi ses droits à la juger. On se souvient du verdict de Crashaw. Jeremy Taylor cite la sainte dans un sermon prêché à l'ouverture du Parlement d'Irlande (8 mai 1661). L'Espagne catholique place, à l'Escurial, le manuscrit qu'elle rédigea de sa propre vie, auprès d'une précieuse page de saint Augustin. L'école agnostique de l'Angleterre, par la bouche de Froude, la met au même rang que Cervantes.

Le docteur extatique, Juan de Yépez y Álvarez, célèbre sous le nom de San Juan de la Cruz (1542-1591), est, en un certain sens, l'un des disciples de sainte Thérèse, qu'il connut peu de temps après être entré dans l'ordre du Carmel, en 1563. Enflammé par l'enthousiasme de la nonne, il fit pour les couvents d'hommes ce qu'elle fit pour les couvents de femmes. C'est dans ses *Obras espirituales* posthumes (1618) que le mysticisme trouve peut-être sa plus haute expression. Par moments, sa prose est d'une clarté et d'une force extrêmes; à d'autres, il prend son essor vers des hauteurs où l'on a peine à le suivre. Il prétend, avec les mystiques de tous les temps, depuis Plotin jusqu'à Swedenborg, que par la contemplation l'homme peut s'incorporer à Dieu. Ce sont là des choses difficilement compréhensibles : aussi y aurait-il quelque impertinence à essayer de critiquer un écrivain dont le thème essentiel reste un mystère pour la grande majorité des hommes. Toutefois, dans les vers de saint Jean de la Croix, le sens est plus aisément saisissable que dans son commentaire en prose, et sa mélodie angélique exprime avec une intensité exceptionnelle les ardeurs de son amour spirituel.

Évidemment, saint Jean de la Croix s'est pénétré de l'essence mystique du cantique de Salomon et il introduit dans son rajeunissement de l'air antique, des harmonies nouvelles et infinies. Tout ce qu'on peut alléguer contre lui est qu'il demeure aux extrêmes limites de la clarté, dans un crépuscule où la musique prend la place du sens, où les mots ne sont que de vagues symboles de pensées inexprimables, d'ineffables ravissements, trop subtils pour être transcrits. Trois siècles plus tard, saint Jean de la Croix eut un disciple des plus distingués : l'influence du mystique espagnol est manifeste dans les

belles odes publiées par Coventry Patmore sous le titre de *The Unknown Eros*.

Le moine dominicain dont le nom de famille était Sarriá, mais qu'on appelle d'après son lieu de naissance Luis de Granada (?1504-1588), est ordinairement rangé au nombre des écrivains mystiques, bien qu'il soit beaucoup moins contemplatif que saint Jean de la Croix, et plus que lui didactique, ascétique et pratique. Fils de la blanchisseuse d'un couvent de Grenade, il fut élevé par les soins du comte de Tendilla, prononça ses vœux en 1525, et devint ensuite l'ami de Juan de Ávila, de l'archevêque Carranza et de sainte Thérèse. Son premier ouvrage fut une traduction de l'*Imitation* publiée en 1538; entre 1552 et 1554 parut son *Libro de la Oración y Meditación*. On connait universellement sa *Guia de Pecadores* (1567) dont Régnier fait la lecture favorite de Macette et que Gorgibus recommande à Célie, dans *Sganarelle* :

> Le Guide des Pécheurs est encore un bon livre :
> C'est là qu'en peu de temps on apprend à bien vivre.

Malheureusement son *Libro de la Oración y Meditación* et l'abrégé de sa *Guia* furent mis à l'Index en 1559, à l'instigation du marteau des hérétiques, Melchor Cano, le fameux théologien du concile de Trente. Le texte fut altéré et les livres furent réimprimés sous leur forme amendée; mais d'injustes soupçons d'illuminisme restèrent attachés à Granada, et, dans les dernières années de sa vie, pendant qu'il finissait son *Introducción del Símbolo de la Fe* (1582), il s'attira quelques ennuis en certifiant, avec une imprudente naïveté, l'authencité des faux stigmates de la nonne portugaise, sœur María de la Visitación. L'histoire suivant laquelle Granada fut persécuté

par l'Inquisition et dut en conséquence s'enfuir à Lisbonne, est controuvée.

Luis de Granada trouva de bonne heure en Angleterre un traducteur en la personne de Francis Meres, dont la *Palladis Tamia* renferme la première mention des « sugared sonnets » de Shakespeare. Les lecteurs anglais ignoraient sans doute que Granada avait prêché un sermon en l'honneur du massacre de la Saint-Barthélemy, dans lequel il nommait élogieusement Charles IX « l'Hercule français ». Mais laissons ces polémiques néfastes. Les livres de Granada sont encore des plus lus. Sa sincérité, son savoir et sa ferveur sont admirables, et les quarante ans qu'il partagea entre le confessionnal et la chaire lui donnèrent une rare connaissance des faiblesses humaines et une magistrale éloquence. Il n'est pas déclamatoire dans le mauvais sens, bien qu'il garde l'empreinte de l'éducation qu'il reçut. On peut lui reprocher ses répétitions, son abus de l'antithèse oratoire, la cadence mécanique de la phrase commune à ceux qui haranguent les multitudes. Mais, dans ses bons moments, il est d'une rare perfection, et la douceur de sa nature déborde à tel point dans ses mots que son didactisme devient persuasif, même quand il énonce des idées bizarres, quand il déclare par exemple que le savoir diminue la dévotion.

Cette méfiance des lettres profanes est encore plus marquée chez le moine augustin Pedro Malón de Chaide (1530-?1596) qui compare les « frivoles livres d'amour » de Boscán, de Garcilaso et de Montemôr, ainsi que « les récits fabuleux et les mensonges » des romans de chevalerie à un couteau dans la main d'un fou. Sa pratique est à l'encontre de ses théories, car les périodes de sa *Conversión de la Magdalena* (1588), écrite pour Beatriz

Cerdán, trahissent l'imitation de modèles qu'il faisait profession d'abhorrer. Plus ascète que mystique, Malón de Chaide n'a pas l'aisance patricienne, l'esprit aimable de Juan de Ávila, de Granada, de Luis de León, mais son austère doctrine et ses somptueuses couleurs lui ont valu une popularité durable. Ses admirables paraphrases en vers du *Cantique de Salomon* ont beaucoup de l'onction de saint Jean de la Croix, sans en avoir l'incomparable exaltation. Un meilleur représentant du myticisme pur est un franciscain d'Estrémadure, Juan de los Ángeles (vers 1595), dont les *Triumphos del amor de Dios* (1590) sont une étude psychologique écrite sous l'influence des penseurs septentrionaux, non moins remarquable par la beauté de l'expression que par sa profondeur passionnée. Pour ces deux qualités qu'on n'observe pas moins dans ses *Diálogos de la Conquista del espiritual y secreto Reino* (1595), Fray Juan éclipse un moine de son ordre, Diego de Estella (1524-1578), dont les *Meditaciones devotisimas del Amor de Dios* (1578) sont néanmoins empreintes d'une éloquente ferveur qui impressionna et ravit saint François de Sales.

Un certain souffle mystique est perceptible aussi dans les quelques vers castillans du brillant humaniste Benito Arias Montano (1526-1598), qui consacra à l'érudition et à la théologie des dons qui sont généralement l'apanage de poètes. Son œuvre dans ces deux domaines nous intéresse moins ici que la grande simplicité et l'ample inspiration de ses chants, inaccessibles aux lecteurs et dédaignés par les historiens littéraires, mais que l'on trouve dans la *Floresta de rimas antiguas* de Böhl de Faber. C'est Montano qui clôt cette liste des mystiques et des ascètes espagnols. Il est difficile d'estimer exactement leur nombre; mais s'il est vrai que Nicolás Antonio mentionne au moins

trois mille œuvres mystiques, il n'est pas surprenant que la plupart ne soient plus lues.

Tandis que les lecteurs se complaisaient au mysticisme, les profanes étaient attirés par la pastorale, qui, de même que le roman de chevalerie, arriva en Espagne, selon l'opinion générale, par le Portugal. L'Espagnol italianisé Jacopo Sannazaro avait inventé le premier exemple de ce genre dans son *Arcadia* (1502), et son premier disciple avait été le Portugais Bernardim Ribeiro (?1486-?1524) dont la *Menina e moço* transporta dans la Péninsule la pastorale en prose. Le livre de Ribeiro, qui emprunte son titre au trois premiers mots du texte, ne fut pas imprimé avant 1554; mais sans aucun doute il servit de modèle à la première pastorale castillane en prose, les *Siete libros de la Diana*. Nous devons cette œuvre au Portugais Jorge de Montemôr (m. 1561) dont on castillanisa le nom en Montemayor. Il n'y a rien d'étrange à ce qu'un écrivain portugais ait fait usage du castillan: Nous avons déjà mentionné les noms du connétable Dom Pedro de Portugal, de Gil Vicente, de Sà de Miranda et de Silvestre parmi ceux des poètes castillans; les poèmes lyriques de Camoens (?1525-1580) et l'*Austriada* (1678) de Jerónimo de Corte-real (?1540-1593) maintiennent une tradition qui remonte au *Cancioneiro* de Garcia de Resende (1516) dans lequel vingt-neuf poètes préfèrent le castillan à leur propre langue. Deux poèmes et quelques passages en portugais proférés par Danteo et Duarta sont insérés dans la *Diana*; le reste de l'œuvre de Montemôr est en castillan. Il a aussi employé le castillan pour son *Exposición moral* (1548) du quatre-vingt-sixième psaume, ses *Obras* (1554), qui furent mis à l'Index, ses *Cancioneros* (1558), sa version (?1560) d'Auzías March. On fixe ordinairement à 1542 la date de la *Diana*; cependant comme

elle contient, dans le *Canto de Orpheo*, une allusion au veuvage de l'infante Juana, il faut placer beaucoup plus tard l'époque de la publication, probablement en 1558 ou 1559[1].

On ne sait que peu de chose de la vie de Montemôr. Il était musicien à la cour d'Espagne en 1548; il accompagna à Lisbonne l'infante Juana pour son mariage avec Dom João, revint en Espagne en 1554, et l'on croit qu'il visita l'Angleterre et les Pays-Bas à la suite de Philippe II. Les premières éditions de ses *Obras*, de son *Segundo Cancionero*, et de son *Segundo Cancionero espiritual*, furent certainement publiées à Anvers. Il fut assassiné en 1561, apparemment pour quelque histoire d'amour. De vagues indices de pastoralisme se rencontrent dans un roman de chevalerie, *Florisel de Niquea*, dans lequel Florisel aime la bergère Sylvia. Ribeiro avait, dans *Menina e moço*, introduit la dame de ses pensées sous le nom d'Aonia, et Montemôr l'imite avec Diana qu'on dit avoir été une certaine Ana. Le discret Sepúlveda ne nous révèle pas le nom de famille de l'élue du poète, mais il déclare simplement que Philippe III et la reine la virent à Valderas en 1603.

Tous les romans pastoraux ont entre eux un air de famille et Montemôr ne réussit pas à éviter le danger de l'insipidité. Pour alléger la monotonie de son œuvre, il emprunte à Sannazaro la sorcière dont les philtres magiques produisent des miracles. Cette faiseuse de merveilles est aussi commode pour l'auteur qu'elle est ennuyeuse pour le lecteur qui s'écrie avec le curé de Don Quichotte : « Que tout ce qui a rapport à la sage Felicia et à l'eau

1. La question est discutée dans la *Revue hispanique* (1895), vol. II, pp. 304-311.

enchantée soit détruit. » Un peu plus loin, cet audacieux rejette les vers, honorant le livre pour sa prose et parce qu'il est le premier en son genre. Montemôr accepte la convention reçue en faisant s'exprimer ses bergers — Sireno, Silvano et les autres — comme des ducs grandiloquents; mais son style est correct et agréable dans son artificialité. La *Diana* eut une vogue immense. On a supposé, peut-être à tort, que Shakespeare lui-même basa *The two Gentlemen of Verona* sur l'épisode de la bergère Felismena qu'il aurait lu dans le manuscrit de Bartholomew Young, dont l'excellente version, bien qu'elle n'ait été imprimée qu'en 1598, était achevée dès 1583. Ce qui est certain, c'est que Sir Philip Sidney était charmé du livre et qu'il en traduisit quelques pièces de vers, de même que Sarrasin et Desportes y puisèrent plus tard.

Montemôr avait promis une suite qui ne parut jamais; mais comme sa popularité persistait, les éditeurs firent imprimer de nouvelles éditions où ils intercalèrent l'histoire d'Abindarráez et de Jarifa, que Villegas avait insérée dans son *Inventario*, dont le privilège datait de 1551. Un docteur de Salamanque, Alonso Pérez, succomba à la tentation d'écrire une suite, mais sa seconde *Diana* (1564) est extrêmement terne malgré la singulière prétention de l'auteur que l'ensemble de son ouvrage était « imité ou volé aux meilleurs écrivains latins et italiens ». Pérez allègue qu'il était un ami de Montemôr, mais comme il n'avait pas d'autre aptitude, il est heureux que sa troisième *Diana*, « qu'on n'a pas ajoutée ici, afin d'éviter de faire un trop gros volume », soit perdue. En cette même année 1564, Gaspar Gil Polo (? mort en 1591) fit paraître une *Diana enamorada* qui, dit Cervantes, « doit être gardée comme si elle était d'*Apollo*; » compliment fait pour étonner les lecteurs qui n'apercevraient

pas le jeu de mots. Le haut mérite du livre de Polo fut universellement reconnu, surtout, comme le fait remarquer M. Rennert, par Jerónimo de Texeda, dont la *Diana* (1627) est un effronté plagiat qui, jusqu'à un certain point, abusa Ticknor. Une pastorale versifiée des plus extravagantes, voilà ce que sont les *Diez Libros de Fortuna de Amor* (1573) du soldat sarde Antonio Lo Frasso, qui partage avec Avellaneda et l'auteur de la *Picara Justina* l'honneur d'avoir soulevé l'ire de Cervantes. C'est son seul titre de gloire, et cependant Pedro de Pineda fut assez naïf pour réimprimer la *Fortuna de Amor* au XVIIIe siècle. L'artificialité atteignit son plein épanouissement dans le *Pastor de Filida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo qui, en la personne des bergers Siralvo, Silvano et Tirsi, présente lui-même Silvestre et Figueroa. Comme presque tous les écrivains éminents croyaient de leur devoir de s'essayer dans la pastorale, il serait inutile de dresser un catalogue des romans qui ne sont que de vains échos de Montemôr. Les pastorales vécurent, en partie parce qu'il n'y avait presque rien à leur opposer, en partie parce que les hommes d'action prenaient plaisir à l'idéalisme littéraire. Mais leur irréalité entraîna fatalement leur disparition quand Alemán et les autres se mirent au genre picaresque. Toutefois, comme le prouvent l'*Amor con vista* (1625) de Juan Enríquez de Zúñiga, et les *Pastores del Betis* (1633) de Gonzalo de Saavedra, la mode en persista jusque dans la première moitié du XVIIe siècle. Entre temps, comme le spectacle des bergers énamourés jouant sur leurs pipeaux des airs païens scandalisait les orthodoxes, Fray Bartolomé Ponce lança sa pieuse parodie la *Clara Diana á lo divino* (1599) dans le même esprit d'édification qui avait incité Sebastián de Córdoba (1577) à travestir les œuvres de Boscán

et de Garcilaso *á lo divino, trasladadas en materias cristianas.*

La prose didactique fut cultivée par le chroniqueur officiel, Jerónimo de Zurita (1512-1580), auteur des *Anales de la Corona de Aragón*, six in-folio publiés de 1562 à 1580 et se terminant à la mort de Ferdinand le Catholique. Sans être un artiste littéraire, non plus qu'un portraitiste d'histoire, Zurita s'intéresse moins aux actions des hommes qu'à la suite des développements constitutionnels. L'accès des archives de la Couronne d'Aragon lui ayant été accordé, il fut le premier, parmi les historiens espagnols, à collectionner des documents originaux, le premier à compléter ses sources par l'étude de documents venant de l'étranger, le premier à comprendre que les voyages doivent aider aux recherches. Il manque de mouvement, de sympathie, de pittoresque; cependant, comme il surpasse tous ses prédécesseurs par l'exactitude et la disposition du plan, sa supériorité ne saurait décroître. Quoi qu'on lise, il faudra lire aussi les *Anales* de Zurita. En 1580, son contemporain, Ambrosio de Morales (1513-1591), neveu de Pérez de Oliva, fut chargé de continuer la chronique de Florián de Ocampo; le fragment autorisé qu'il rédigea après dix ans de labeur réunit une narration claire à l'instinct critique, de façon à laisser croire que s'il en avait eu l'occasion plus tôt, il eût été l'heureux rival de Zurita.

Comme poète, Hurtado de Mendoza appartient à l'époque de Charles-Quint. Sa maîtrise de la prose est évidente dans la *Guerra de Granada*, qui fut publiée à Lisbonne (1627), bien après sa mort, par l'éditeur des poèmes de Figueroa, Luis Tribaldos de Toledo. En juin 1568, une querelle s'éleva entre Mendoza et un jeune courtisan, Diego de Leiva. Le vieux diplomate

— il avait soixante-quatre ans — désarma Leiva et jeta par la fenêtre le poignard de son adversaire. Cet acte de lèse-majesté (l'altercation avait eu lieu dans le palais royal de Madrid), valut à Mendoza d'être exilé à Grenade où il écrivit son histoire du soulèvement maure (1568-1571) dans les Alpujarras et les montagnes de Ronda.

Mendoza écrit pour son plaisir, sans intention didactique ou polémique. Son franc-parler sur la guerre, et le rôle qu'y jouèrent de grands personnages qu'il n'avait aucune raison d'aimer, expliquent la publication tardive de son ouvrage. Bien qu'il écrivît pour se distraire, il a les qualités d'un grand historien — le savoir, l'impartialité, le don narratif, la brièveté, la pénétration, la compréhension, la perspective et l'éloquence dramatique. La façon dont il envisage une situation est toujours juste, et, bien qu'il ait parfois la crédulité de son temps, sa précision du détail est surprenante. Son style est une chose à part. Si nous acceptons comme établie une hypothèse, il avait déjà montré, dans une lettre burlesque à Feliciano de Silva, avec quelle perfection il pouvait imiter le style de cette célébrité. Dans la *Guerra de Granada* il renouvelle l'exploit dans un but plus sérieux. L'élégante rhétorique de Salluste est copiée fréquemment avec une curieuse fidélité. Il prend aussi Tacite pour modèle, et calque le fameux passage où Germanicus trouve sans sépulture les corps des légions de Varus, dans le récit d'Arcos et de ses troupes à Calalín. Il n'y a là ni plagiat ni réminiscences inconscientes; il y a l'effort voulu d'un écrivain nourri de l'antiquité, qui connaît la bonne prose, et tente de communiquer à sa langue la sombre splendeur du latin. Il serait exagéré de dire que Mendoza réussit complètement, mais pourtant il n'échoua pas tout à fait et à part quelques constructions

latines, la *Guerra de Granada* demeure non seulement comme une rédaction brillante et pittoresque mais aussi comme un magistral exemple de prose castillane, exempt peut-être des dernières retouches de l'auteur[1]. Mendoza peut ne pas être un grand historien; comme écrivain, il est extrêmement grand.

Dans une tout autre catégorie que celle des politiciens, l'histoire fut cultivée par un écrivain scientifique qui doit prendre rang parmi les hommes de lettres. Le missionnaire jésuite José de Acosta (?1539-1599) est l'auteur de l'*Historia natural y moral de las Indias* (1590), véritable amoncellement de faits observés pendant les dix-sept ans qu'il avait passés au Nouveau-Monde, œuvre dont les heureuses généralisations ravirent Humboldt. Dans la seconde édition, posthume, de l'*Aritmética práctica y especulativa* (1598) du mathématicien Juan Pérez de Moya (?1513-?1596) figure une défense dialoguée des études favorites de l'auteur, qui nous le font connaître comme un dialecticien des plus avisés, habile à exposer les théories. Un professeur d'humanités de Saragosse, traducteur de Cicéron, de Térence et de Lucien, Pedro Simón Abril (?1530-?1590), unit la subtilité intellectuelle au bonheur de l'expression dans sa *Lógica* (1587) et ses *Apuntamientos* (1589). Mais ces deux derniers écrivains, il faut bien l'avouer, ne sont pas des figures de premier plan.

Vis-à-vis des interprètes de la pensée abstraite, l'his-

1. Voir dans la *Revue hispanique* (vol. I, pp. 101-165, et vol. II, p. 208-303) deux remarquables études de M. Foulché-Delbosc, qui fait imprimer actuellement une édition de la *Guerra de Granada*. Pour la *Mechánica de Aristótiles*, voir la *Revue hispanique*, vol. V, pp. 365-405. Il est fort à désirer que M. Foulché-Delbosc nous complète l'ensemble de l'œuvre en prose de Mendoza en éditant sa correspondance, et qu'il nous donne aussi une biographie de Mendoza.

torien de la littérature espagnole est dans une situation assez embarrassante. Sauf quelques illustres exceptions qui vont de Platon à Schopenhauer, les grands maîtres des idées spéculatives ont, dans tous les pays, dédaigné les enjolivements littéraires, et ce mépris de la forme peut être observé en Espagne comme partout ailleurs. De plus, en ce qui concerne le présent volume, il faut tenir compte de ce fait que les penseurs espagnols les plus éminents — Juan Luis Vives, Gómez Pereira, Sebastián Fox Morcillo, Francisco Sánchez, et Francisco Suárez — écrivaient en latin. Mais parmi ceux qui se servaient de leur langue maternelle on doit citer le physicien Juan de Dios Huarte (?1520-1590) qui, dans son *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), expose la connexion de la psychologie et de la physiologie avec une indépendance pleine de hardiesse et une dialectique qui amena Lessing à traduire l'ouvrage. Une certaine célébrité s'attache au volume intitulé *Nueva filosofia de la naturaleza del hombre* (1587), remarquable par une habileté d'analyse et une veine de froide ironie qui seraient merveilleuses si l'œuvre était réellement de la jeune Oliva Sabuco de Nantes (1562-?1590), dont le nom figure sur le titre. Mais de récentes découvertes semblent bien prouver que le livre fut écrit par le père de la jeune fille, le bachelier Miguel Sabuco y Álvarez. S'il en est ainsi, les qualités restent, mais la merveille disparaît, et ce que l'on a considéré comme un exemple presque sans égal de promesse philosophique chez une femme n'est plus qu'un traité pénétrant d'un homme déjà mûr.

CHAPITRE IX

L'ÉPOQUE DE LOPE DE VEGA (1598-1621)

La mort de Philippe II, en 1598, coïncidant avec l'apparition du premier livre de Lope de Vega, fixe le terme d'une époque qui vit tant d'efforts divers. Nous entrons dans la période héroïque. L'influence italienne a définitivement triomphé, le roman de chevalerie est parvenu au bout de sa carrière, le mysticisme et la pastorale ont trouvé leur moyen d'expression et ont été bien accueillis. Le plus important de tous les développements fut, à Madrid, l'établissement d'une scène au Teatro de la Cruz (1579), et au Teatro del Príncipe (1582). On sait que des théâtres furent construits aussi à Valence, à Séville, à Saragosse, et peut-être à Grenade. Le célèbre Alberto Nazeri de Ganassa et ses comédiens italiens popularisèrent, en Espagne, l'art de l'acteur. Dès lors, chaque province fut parcourue par des bateleurs, comme le raconte, dans le *Viage entretenido* (1603), Agustín de Rojas Villandrando (? 1577-? 1612), qui classifie, avec une précision quelque peu ironique, les neuf divisions professionnelles.

Il y avait le *bululú*, le comédien ambulant, qui allait

seul de village en village, déclamant de courtes pièces devant de petits auditoires rassemblés par le sacristain, le barbier et le curé de la paroisse, lesquels, *pidiendo limosna en un sombrero* (demandant l'aumône dans un chapeau), recueillaient de quoi payer au vagabond une tranche de pain et une tasse de bouillon. Quand deux comédiens voyageaient ensemble, comme Solano lui-même et son partenaire Ríos, ils formaient un *ñaque*, mais ne faisaient que débiter en plein air de simples *entremeses*. A un rang un peu plus élevé, il y avait la *cangarilla*, composée de trois ou quatre acteurs, qui donnaient l'*Oveja perdida*, de Timoneda, ou quelque menue pièce dans laquelle un jeune garçon jouait un rôle de femme. Les comédiennes ne parurent sur les planches qu'après 1587. Cinq hommes et une femme formaient le *carambaleo* qui s'installait dans des granges et jouait moyennant des salaires en nature tels qu'une miche de pain, des grappes de raisin, une fricassée de choux; dans les villages importants on demandait des prix plus élevés : six *maravedis*, un morceau de saucisse, un fuseau de lin, etc. Bien que Rojas Villandrando affirme que le bagage d'un *carambaleo* eût pu être porté par une araignée, les acteurs étaient capables de représenter, soit une pièce régulière, soit deux *autos*, soit quatre *entremeses*. La *garnacha* était plus prétentieuse avec ses six hommes, sa « prima donna », et le jeune garçon qui jouait les ingénues. Avec quatre grandes pièces, trois *autos* et trois *entremeses*, la troupe captivait tout un village pendant une semaine. Un répertoire plus étendu se trouvait à la portée des sept hommes, des deux femmes et de l'adolescent qui composaient la *bojiganga* et se rendaient à cheval de ville en ville.

Après quoi venait la *farándula*, qui précédait la notable

compañia de seize acteurs, avec quatorze figurants, et capable de jouer cinquante pièces au pied levé. C'est sans doute à une troupe de ce genre qu'appartenait Naharro de Tolède, l'auteur de *La marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, fameux dans les rôles de matamores, et le premier des « directeurs » espagnols. « Il enrichit encore les ornements théâtraux, et remplaça le sac à costumes par des caisses et des coffres. Dans la salle, il amena les musiciens qui, jusqu'alors, avaient chanté derrière le rideau. Il abolit les fausses barbes que les comédiens avaient portées jusqu'alors, et fit jouer tous les acteurs sans déguisement, sauf dans les rôles de vieillard, ou dans ceux qui comportaient un changement d'aspect. Il introduisit le décor, les nuages, le tonnerre, les éclairs, les duels et les batailles, mais sans atteindre la perfection de nos jours. »

Tel est le témoignage que porte sur Naharro la plus fameuse personnalité de la littérature castillane. Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) se donne lui-même comme né à Alcalá de Henares, dans un document légal signé à Madrid le 18 décembre 1580 : voilà qui met fin à la longue dispute relative à son lieu de naissance. Il était de pure origine castillane, son *solar* se trouvant à Cervatos, près de Reinosa : une connexion avec la Galice ne remonte pas au delà du XIVe siècle. Le nom de sa famille provient, paraît-il, du château de San Cervantes, près de Tolède, d'après le martyr chrétien saint Servandus. Le nom additionnel de Saavedra ne se trouve pas sur le titre du premier ouvrage de notre auteur : la *Galatea*. Toutefois, Cervantes l'emploie dans une pétition adressée au pape Grégoire XIII et à Philippe II, en octobre 1578; et comme ce nom de Cervantes était alors assez répandu, cette addition servit à distin-

guer l'auteur de ses homonymes contemporain. Il était le second fils de Rodrigo de Cervantes de Saavedra et de Leonor de Cortinas, et non leur plus jeune fils comme on l'a cru jusqu'à ces dernières années. On ne sait rien de particulier sur sa mère; si expansif qu'ait été son fils immortel, nulle part il ne fait allusion à elle et il ne se conforme pas à l'habitude espagnole d'ajouter à son propre nom, celui de sa famille maternelle. Le père portait le titre de licencié : c'était, semble-t-il, un chirurgien des plus modestes. La surdité ne lui permit pas de brillants succès dans sa profession, et il demeura toujours pauvre.

On ignore la date de naissance de Cervantes. Il fut baptisé à l'église de Santa María Mayor, à Alcalá de Henares, le dimanche 9 octobre 1547. Tomás González, chanoine de Plasencia, affirma avoir trouvé le nom de Cervantes dans les registres de l'Université de Salamanque, fait qui n'a jamais été contrôlé. L'humble chirurgien cherchait une clientèle de ville en ville, et sa famille l'accompagnait : on les trouve à Valladolid peu après 1550, à Madrid vers 1561, à Séville en 1564. Il est donc peu probable que Cervantes se soit inscrit à aucune université; son érudition était plutôt mince, et des pédants le raillaient d'être sans diplôme. Toutefois, de bonne heure il nourrissait des ambitions littéraires. M. Foulché-Delbosc a découvert un sonnet qui porte le nom de Cervantes, et qui est dédié à Isabelle de Valois, troisième femme de Philippe II. La date se placerait entre 1560 et 1569 et, si l'attribution est exacte, ce sonnet serait la plus ancienne des œuvres qui nous soient parvenues de l'auteur[1]. Cervantes est mentionné en 1569 par un maître d'école madrilène, Juan López de Hoyos, qui parle de lui comme

1. Voir la *Revue hispanique*, 1900, vol. VI, pp. 508-509.

de son « cher et bien aimé disciple »; et certains en concluent qu'il était professeur adjoint dans le collège de Hoyos. C'est à l'occasion de la mort d'Isabelle de Valois qu'il est pour la première fois imprimé. Hoyos édita un volume intitulé : *Historia y Relación verdadera de la enfermedad, felicisimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima Reina de España, Doña Isabel de Valois* (1569). Cervantes y figure avec une épitaphe en forme de sonnet, cinq *redondillas*, et une élégie de cent quatre-vingt-dix-neuf vers; cette dernière est adressée au cardinal Diego de Espinosa, au nom de l'école. Ces pauvres pièces ont été reproduites simplement parce que Cervantes les composa; lui-même ne les vit peut-être jamais imprimées. On prétend qu'il se rendit, à la façon de Hurtado de Mendoza, coupable de lèse-majesté; mais, de même que l'histoire de ses amours avec une fille d'honneur, ce n'est qu'une conjecture. Il est certain que le 15 septembre 1569, un mandat d'amener fut lancé contre un certain Miguel de Cervantes qui était condamné à perdre sa main droite pour avoir blessé Antonio de Sigura dans le voisinage de la cour. Rien ne prouve que le coupable ait été notre Cervantes, mais si c'était lui, il se mit hors d'atteinte. Il entra au service du nonce Giulio Acquaviva, et on suppose généralement qu'il quitta Madrid à la fin de 1568 (ou au commencement de 1569) dans la suite de ce légat. Ce qui est certain, c'est qu'il se trouvait à Rome en décembre 1569 et qu'il y fut le chambellan d'Acquaviva pendant quelque temps.

Renonçant à ce poste, il s'engagea, en 1570, dans la compagnie commandée par Diego de Urbina, capitaine au fameux régiment d'infanterie de Miguel de Moncada, qui servait alors sous Marc Antonio Colonna; c'est au fils de ce dernier, Ascanio, abbé de Sainte-Sophie, que fut dédiée,

quinze ans plus tard, la *Galatea*. En 1571, Cervantes combattit à Lépante, où il reçut deux balles dans la poitrine et eut la main gauche mutilée : « pour la plus grande gloire de la droite », aimait-il à dire avec un excusable orgueil. Ses fréquentes allusions à la part qu'il prit à cette victoire semblent indiquer qu'il était presque plus fier du sobriquet qu'il se donnait « *le manchot de Lépante* », que d'avoir écrit *Don Quichotte*. Il prit part à des combats devant Navarin, Corfou, Tunis, la Goulette, et se comporta chaque fois avec honneur. Il revint en Italie, dont il apprit sans doute la langue, car des traces d'idiotismes italiens ne sont pas rares dans ses œuvres. De Naples, où, selon l'amiral Jurien de la Gravière, il avait déjà occupé un petit poste municipal, Cervantes s'embarqua pour l'Espagne, en septembre 1575, avec des lettres de recommandation de Don Juan d'Autriche et du vice-roi de Naples. Le 26 septembre, son navire, le *Sol*, fut attaqué par des pirates barbaresques, et, après une courageuse résistance, Cervantes et la plupart de ceux qui se trouvaient à bord furent emmenés prisonniers à Alger. Cervantes y resta cinq ans comme esclave, écrivant des pièces de théâtre entre ses plans d'évasion, s'efforçant d'organiser un soulèvement général des chrétiens. Étant le plus dangereux, parce que le plus héroïque d'entre tous, il devint le chef des conjurés, et, après l'insuccès de plusieurs tentatives, il fut gardé comme otage pour la sécurité de la ville. Sa délivrance, que sa famille avait vainement essayé d'obtenir, fut due à une circonstance inattendue. Le missionnaire Juan Gil offrit cinq cents ducats d'or pour la rançon d'un gentilhomme nommé Jerónimo Palafox[1]. La somme était insuf-

1. Au temps de Philippe II, la valeur normale d'un *escudo de oro* était de 10 fr. 50. La valeur réelle au change variait entre 9 et 10 fr.

fisante pour racheter un homme du rang de Palafox, mais elle suffit à rendre libre Cervantes qui était déjà à bord de la galère du dey en partance pour Constantinople. On le trouve à Madrid le 18 décembre 1580. On a souvent répété qu'il servit en Portugal et aux Açores, mais le fait est douteux. Il semble avoir rempli une petite mission à Oran. Enfin il s'installe définitivement en Espagne vers 1582 ou 1583, et dès lors il appartient à la littérature.

Les pièces qu'il écrivit à Alger sont perdues, mais deux sonnets de cette période (1577), dédiés à Rufino de Chamberí, ont survécu. Une belle épître rimée au secrétaire d'État Mateo Vázquez, date aussi de cette époque. Les premières traces de Cervantes en Espagne sont ses sonnets laudatifs dans le *Romancero* (1583) de Pedro de Padilla et dans l'*Austriada* (1584) de Rufo Gutiérrez. Dans son *Jardín espiritual* (1585), Padilla retourne son compliment à Cervantes en le plaçant parmi les plus fameux poètes de Castille. On a dit que Cervantes fut sous-provéditeur à Montanches en 1584 : les preuves font défaut, mais en décembre de cette année-là, il épousa Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, native d'Esquivias, et de dix-huit ans plus jeune que lui. On prétend qu'il écrivit la *Galatea* pour mener sa cour à bonne fin. Cela se peut, car bien que le volume n'ait été publié qu'au printemps de 1585, le privilège est daté du 22 février 1584. La fille naturelle de Cervantes, Isabel de Saavedra, dut naître dans l'année qui suivit ce mariage. Nous aurons occasion de reparler d'elle. Occupons-nous maintenant de la première partie de la *Galatea*, roman pastoral en six livres, et inachevé, pour lequel Cervantes reçut du libraire Blas de Robles 1336 réaux[1], somme qui, avec la mince dot de

1. Un *real de vellón* vaut 34 *maravedís*, environ 25 centimes; un

sa femme, lui permit d'installer son ménage. Comme spéculation financière, la *Galatea* fut un insuccès. Deux réimpressions seulement en furent faites du vivant de l'auteur, l'une à Lisbonne en 1590, l'autre à Paris en 1611. Ni l'une ni l'autre ne purent lui rapporter d'argent, mais à défaut de profit pécuniaire, ce livre servit à le faire connaître.

Il tendit ses voiles au vent populaire, et l'on ne saurait l'en blâmer. La théorie de l'art pour l'art ne le préoccupa jamais. Sa plume était son unique moyen de subsistance et il lui fallait plaire pour gagner de quoi vivre. Plus tard, il fera dire à l'auteur, dans *Don Quichotte* : « Je veux avoir du profit, car sans lui la célébrité ne vaut pas un liard. » Depuis Montemôr, les pastorales étaient en vogue, et comme Gálvez de Montalvo et tant d'autres, Cervantes suivit le courant. Quand, plus âgé encore, il écrira le *Coloquio de los Perros*, il fera déclarer par le sage Berganza que toutes les pastorales sont « de vaines imaginations, dépourvues de vérité, composées pour amuser les oisifs » ; cependant on peut se demander si Cervantes perdit jamais le goût de la pastorale, encore que son sens de l'humour l'obligeât à reconnaître la faiblesse de cette convention. Il est certain qu'il avait une tendresse spéciale pour la *Galatea*. Il l'épargne quand il jette au feu la bibliothèque de Don Quichotte, il en loue les qualités inventives et il encourage le barbier à attendre la suite qui est déjà prévue dans le texte. Cette promesse est faite à nouveau dans la Dédicace de son théâtre (1615), dans le prologue de la seconde partie de *Don Quichotte* (1615) et dans l'Épître Dédicatoire de *Persiles y Sigismunda*, signée par l'auteur sur son lit de

real de plata vaut deux *reales de vellón*. A moins d'indication spéciale, le *real* signifie le *real de plata*.

mort, le 19 avril 1616. Cinq fois en trente et un ans, Cervantes promet la seconde partie de la *Galatea*. Il est évident qu'il avait bonne opinion de la première et que son faible pour ce genre était incorrigible.

Son essai pastoral survit surtout à cause du grand nom de l'auteur. Les pastorales diffèrent peu dans leurs parties essentielles, et ce genre de composition n'offre que peu d'issues au génie humoristique de Cervantes. Hazlitt confesse qu'il remit sans cesse la lecture de la *Galatea* et de *Persiles* et il explique ainsi ces délais : « Je suis absolument persuadé que la lecture de ces œuvres ne me donnerait pas une plus haute opinion de l'auteur de *Don Quichotte*, et pourrait même, pendant quelques instants, m'en donner une opinion moindre. » Hazlitt avait un instinct averti. Cervantes embarrasse la scène de personnages irréels : Elicio et Erastro gazouillant leur amour pour Galatea sur les rives du Tage; Miremio enamouré de Silveria, Leonarda languissant pour Salercio, Lenio pris aux charmes de Gelasia. On trouve, dans la *Galatea*, les défauts qu'Hazlitt censure sévèrement dans l'*Arcadia* de Sir Philip Sidney : l'antithèse, les obscurités métaphysiques, l'interpolation systématique de l'esprit, du savoir, de l'ingénuité, de la sagesse de l'auteur et sa perpétuelle impertinence. Mais si Cervantes commet de telles fautes, il les commet avec intention et en bonne compagnie. Dans son quatrième livre, il introduit sur la Beauté une digression qu'il emprunte aux *Dialoghi* d'Abarbanel. De même que Sannazaro place au début de son *Arcadia* Ergasto et Selvaggio, de même Cervantes met au premier plan Erastro et Elicio, et quand l'Italien présente Carmosina Bonifacia sous le nom d'Amaranta, l'Espagnol donne celui de Galatea à Catalina de Palacios Salazar ou à une

autre femme. Finalement, l'idée du *Canto de Caliope*, dans lequel l'auteur célèbre des troupes entières de poètes contemporains, est empruntée directement au *Canto del Turia*, de la *Diana* de Gil Polo.

La prolixité, l'artifice, l'ostentation, la monotonie, l'extravagance sont les défauts inhérents à la pastorale du XVIe siècle, et la *Galatea* n'en est pas exempte. Cependant, malgré toutes ces tares, elle ne manque ni d'imagination ni de fantaisie, et sa rhétorique fleurie est un bon exemple de prose artificielle. Sauf peut-être dans le *Persiles y Sigismunda*, Cervantes n'écrivit jamais avec un plus conscient effort vers la perfection, et au point de vue absolu du style, l'ingénieux pastiche de la *Galatea* soutient la comparaison avec *Don Quichotte*, à part toutefois les meilleurs passages. Elle ne réussit cependant pas à captiver les lecteurs et Cervantes se tourna vers la poésie. Ses vers insérés dans le *Jardin espiritual* (1585) de Pedro de Padilla, et le *Cancionero* (1586) de López Maldonado, dénotent de la bienveillance et l'amour de la littérature. Dans ces deux volumes, Cervantes put lire des morceaux dus à un jeune prodige, Lope de Vega, qu'il avait déjà loué (avec quatre-vingt-dix-neuf autres poètes) dans le *Canto de Caliope*. Il n'aurait su prévoir que cet adolescent deviendrait son rival, et même plus. En 1587, il composa des sonnets pour les *Grandezas y Excelencias de la Virgen*, de Padilla, et pour la *Filosofia cortesana*, de Alonso de Barros. Versifier fut sa marotte, et en 1588, quand le médecin Francisco Díaz publia un traité sur les maladies des reins : *Tratado nuevamente impreso acerca de las enfermedades de los riñones*, l'infatigable rimeur écrivit un sonnet à cette étrange occasion.

Cependant, bien qu'il cultivât les vers avec la même assiduité que Don Quichotte la chevalerie errante, il

reconnut que l'homme ne vit pas seulement de sonnets, et il se risqua au théâtre. Il avait l'heureuse conviction qu'il était un dramaturge de génie; ses contemporains soutinrent le contraire et la postérité a maintenu cette décision. Il nous dit qu'à cette époque il écrivit de vingt à trente pièces, mais nous ne possédons plus que les titres de quelques-unes d'entre elles : *La Gran Turquesca*, *Jerusalén*, *La Batalla Naval* (composée, croit-on, en 1584), *Amaranta* et *El Bosque amoroso* (1586), *Arsinda* et *La Confusa* (1587). *La Batalla Naval* se rapportait sans doute à la bataille de Lépante, sujet dont Cervantes ne se lassa jamais; l'*Arsinda* existait encore en 1673, quand Juan de Matos Fragoso la mentionnait comme fameuse dans *La Corsaria catalana*; et notre auteur lui-même jugeait *La Confusa* comme « une bonne pièce parmi les meilleures ». Ce contentement de soi est humain et amusant, encore qu'on puisse désirer une garantie meilleure que celle de Bardolph.

Deux drames de cette période : *El Trato de Argel* et *La Numancia*, furent imprimés par le libraire Antonio Sancha en 1784. Le sujet du premier est emprunté à la vie des esclaves chrétiens à Alger : on y voit la passion que Zara la Mauresque éprouve pour le captif Aurelio qui est amoureux de Silvia. Il nous faut supposer que Cervantes avait bonne opinion de ce sujet, puisqu'il l'utilisa quelque trente ans plus tard dans *El Amante liberal*, mais la pièce est simplement futile. L'introduction d'un lion, du diable, d'abstractions telles que la Nécessité et l'Opportunité, est un pauvre recours au merveilleux. Les situations sont arrangées sans égard pour la vraisemblance et la versification est quelconque. Comme Véronèse, Cervantes aimait à se peindre dans ses œuvres, et dans *El Trato de Argel* il a soin que le prisonnier Saa-

vedra déclame sa tirade. La pièce n'a aucune valeur dramatique : son seul intérêt est de présenter un tableau vivement coloré des épreuves endurées par celui qui les offre à ses compatriotes avec une intention plus ou moins didactique.

Une pièce qui donne une meilleure idée du talent de Cervantes est celle sur laquelle Shelley a porté ce généreux jugement : « J'ai lu la *Numancia*, et, après avoir péniblement parcouru la singulière stupidité du premier acte, j'ai commencé à être grandement charmé, et finalement intéressé au plus haut degré par le pouvoir qu'a l'auteur d'éveiller en nous la pitié et l'admiration, qualité pour laquelle il n'est, que je sache, dépassé par personne. Il n'y a guère, je l'avoue, dans cette pièce, de *poésie* vraiment digne de ce nom ; mais la maîtrise du langage et l'harmonie de la versification sont assez grandes pour se faire accepter comme poésie. » Et Shelley n'est pas seul à partager cette admiration. On se rappelle l'aveu de Gœthe à Humboldt : « Je viens de lire la *Numancia* de Cervantes avec grand plaisir. » Huit ans plus tard, toutefois, il confiait à Riemer un jugement modifié. Mais l'impétueuse école des romantiques allemands entonna un chœur de louanges délirantes. Friedrich von Schlegel se surpassa en traitant de « divine » cette tragédie, et August von Schlegel, non content de la proclamer un chef-d'œuvre dramatique, voudrait encore nous persuader de l'accepter comme un chef-d'œuvre poétique.

Exagérations à part, la *Numancia* est la meilleure des pièces sérieuses de Cervantes. Le sujet grandiose en est le siège et la prise de Numance par Scipion l'Africain après quatorze ans de résistance. Du côté des Romains, il y avait quatre-vingt mille hommes ; les Espagnols n'étaient

pas quatre mille, et dans la ville conquise les vainqueurs ne trouvèrent pas un être vivant. A des scènes d'héroïsme, Cervantes mêle la pathétique histoire d'amour de Morandro et de Lyra; il a des passages et des épisodes d'une rare perfection, mais qui ne sont pas liées à la composition principale, et produisent le mauvais effet d'un portrait peint sous diverses lumières. Des abstractions encombrent la scène : la Guerre, la Maladie, la Faim, l'Espagne, le fleuve Duero. Les discours, néanmoins, ne sont surpassés par aucun des autres écrits dramatiques de Cervantes et la scène de Marquino et du cadavre au deuxième acte est d'un effet effrayant : Ticknor affirme « qu'il n'y a rien d'aussi noble dans les incantations du *Faust* de Marlowe ». Plus stupéfiante encore est la seconde appréciation de Ticknor : « Et Shakespeare lui-même ne parvient pas à nous arracher, à l'égard de la tête mortelle se soulevant malgré elle pour répondre à la question coupable de Macbeth, une sympathie aussi étrange que celle que Cervantes nous fait éprouver pour cette âme en peine rappelée à la vie pour endurer une seconde fois les affres de la mort. » Il est imprudent de comparer les périodes sonores de Cervantes à l'éloquence majestueuse de Marlowe; il est encore moins sage d'opposer son mouvant mélodrame à l'une des plus puissantes tragédies du monde. Sa grande scène a son mérite comme embellissement artificiel, comme arabesque d'éloquence, comme exercice de bravoure. Cependant, elle est déplacée à cet endroit car elle ne mène nulle part et n'aboutit à rien. Bien plus dramatique est le discours que prononce Scipion quand Viriate, le dernier habitant de Numance, se précipite du haut de la tour, et pourtant, c'est encore un passage qui gagne à être détaché du contexte. A vrai dire, l'intérêt de la *Numancia* n'est

pas dramatique, et sa versification, avec ses qualités, entraîne facilement à des louanges excessives, comme ce fut le cas pour Shelley. La pièce est surtout une expression pieuse et passionnée de patriotisme : Fichte la jugeait telle quand il s'en inspira pour ses *Reden an die deutsche Nation,* et c'est comme telle que les compatriotes de l'auteur la tiennent en haute estime, sans jamais réclamer pour elle les mérites inventés par des étrangers trop bien intentionnés. Lope de Vega et Calderón occupent encore la scène que Cervantes, disciple de Virués, abandonna il y a trois siècles : ils survivent, l'un comme un dramaturge cent fois plus puissant, l'autre comme un poète infiniment plus grand. Cependant, comme le fantôme réveillé par Marquino, Cervantes devait subir une résurrection momentanée. Quand Palafox défendit Saragosse contre Moncey, Mortier et Lannes, la *Numancia* fut jouée dans la ville assiégée pour montrer aux Espagnols d'alors que leurs pères avaient su mourir pour la liberté. La représentation souleva l'enthousiasme; les maréchaux de Napoléon furent momentanément repoussés, et les vers enflammés de Cervantes contribuèrent au succès. Il n'avait jamais, de son vivant, obtenu un pareil triomphe; nul autre dans la mort ne pouvait mieux lui plaire.

Il affirme, en réalité, que ses pièces furent populaires, et il se peut qu'il se soit lui-même forgé cette illusion. Ses admirateurs forcenés prétendent qu'il dut céder la place à Lope de Vega, ce « prodige de la nature » : ce n'est là qu'une vaine imagination. Cervantes échoua si complètement dans son métier d'écrivain, qu'en 1587 il abandonna le théâtre de Madrid pour trouver un emploi à Séville : Lope n'était alors qu'un débutant de vingt-cinq ans, bien éloigné encore de la supériorité écrasante

qu'on lui reconnut depuis. En 1587, nous trouvons Cervantes à Séville, s'occupant des approvisionnements de blé, sous les ordres de Diego de Valdivia, avec un salaire de douze réaux par jour. En janvier 1588, il devient pourvoyeur de l'Invincible Armada, mais le mois suivant il est révoqué et excommunié pour excès de zèle à Écija. En juin, sa charge lui est rendue, et, en octobre, on l'avertit d'avoir à agir avec douceur. En mai 1590, il postule un emploi vacant dans l'Amérique espagnole. Mais il n'avait pas renoncé tout à fait à la littérature. En 1591, il écrivit un *romance* pour la *Flor de varios y nuevos romances*, d'Andrés de Villalba, et l'année suivante, il passe avec un directeur de théâtre à Séville, Rodrigo Osorio, un contrat d'après lequel il lui fournira six comédies à cinquante ducats l'une, sommes qui ne lui seront versées que si Osorio juge que les pièces sont « parmi les meilleures en Espagne ». On ignore le résultat de ce traité, sans doute parce que le jour même où il fut signé (19 septembre 1592), Cervantes fut, à Castro del Río, condamné à la prison pour avoir, sans autorisation, procédé à des ventes de blé. Pendant l'été de 1593, nous le retrouvons en fonctions à Séville, à Villagarcía et ailleurs, et, en 1594, il est envoyé à Grenade. L'année suivante, il gagne le premier prix, — trois cuillères d'argent, — à un tournoi littéraire tenu à Saragosse, par les dominicains, en l'honneur de saint Hyacinthe. Son sonnet au célèbre amiral Santa Cruz est imprimé dans le *Comentario en breve compendio de disciplina militar* (1596), de Cristóbal Mosquera de Figueroa, et son sonnet satirique et mordant sur l'entrée de Medina Sidonia à Cadix, déjà pillée et évacuée par Essex, est de la même date.

En 1597, se retrouvant à Séville lors de la mort de

Herrera, Cervantes écrivit un sonnet à la mémoire du grand poète andalou. La même année, en septembre, il fut emprisonné pour de graves irrégularités dans ses comptes : il avait confié les fonds du Trésor à un certain Simón Freire de Lima qui disparut avec eux. Relâché en décembre, Cervantes fut définitivement congédié et ne fut plus jamais employé dans les services publics. De nouveau incarcéré en 1598, et de nouveau relâché, ayant perdu, semble-t-il, tout espoir et toute réputation, le pauvre homme traîna à Séville une existence misérable. En 1598, il composa deux sonnets et des *quintillas* sur la mort de Philippe II. Quatre années de silence furent suivies par l'inévitable sonnet de la deuxième édition (1602) de la *Dragontea* de Lope de Vega. Il est certain que pendant tout ce temps Cervantes écrivaillait dans quelque logis de misère, mais, sauf ses créanciers, tous avaient oublié son nom. En 1601, on fit sur son cas un rapport officiel; en 1602, il semble avoir été mis une fois de plus en prison; en 1603, une assignation du Trésor lui fut signifiée, dans laquelle on lui réclamait les sommes dont il était encore redevable après sept années. Il lui fallut comparaître à Valladolid pour présenter les excuses qu'il pouvait faire valoir; incapable de verser la moindre somme, la dette demeura en souffrance. Mais son voyage ne lui fut pas inutile : il trouva un éditeur pour *Don Quichotte*. Le privilège est daté du 26 septembre 1604, et en janvier 1605, le livre était vendu à Madrid, dans la boutique de Francisco de Robles, libraire du roi. A une époque antérieure, Alonso de Cervantes, parent peut-être de l'auteur, avait dédié à Álvaro de Stúñiga, deuxième duc de Béjar, sa glose sur les *Coplas* de Jorge Manrique. Cervantes suivit cet exemple avec une dédicace au septième duc de Béjar, dédicace qu'il composa, comme

nous l'avons déjà dit, de phrases empruntées à Herrera et à Medina.

Il est difficile de savoir à quelle époque *Don Quichotte* fut écrit. Après 1591, certainement, car dès le début il y est fait allusion au *Pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega, publié cette année-là. La légende d'après laquelle cet ouvrage aurait été commencé pendant un séjour en prison à Argamasilla de Alba, est basée exclusivement sur une phrase du prologue qui décrit le livre comme « une progéniture racornie, sèche, bizarre,... telle qu'on en peut concevoir en prison ». Ce peut n'être là qu'une image. En tout cas, il n'existe aucune preuve que l'auteur ait été jamais emprisonné à Argamasilla, bien que la tradition ait fixé là la scène, dans le cellier de la Casa de Medrano. Indiscutablement, Argamasilla est la ville de Don Quichotte. Les vers burlesques à la fin du livre indiquent précisément ce « certain village de la Manche, dont je n'ai aucun désir de me rappeler le nom ». Quevedo témoigne que le fait était accepté par les contemporains et la topographie ne semble laisser aucun doute. Le manuscrit passa dans bien des mains avant de parvenir à l'imprimeur Cuesta : de là vient qu'il fut mentionné deux fois avant sa publication. L'auteur de la *Pícara Justina* place le livre à côté de la *Celestina*, de *Lazarillo de Tormes* et de *Guzmán de Alfarache*; pourtant le privilège de la *Pícara Justina* date du 22 août 1604. Le titre se rencontre encore sous une plume bien plus illustre : dans une lettre particulière écrite le 14 août 1604 à un docteur inconnu, Lope de Vega fait observer qu'aucun nouveau poète « n'est aussi mauvais que Cervantes, aucun assez sot pour louer *Don Quichotte* ». Nous reviendrons bientôt sur cette remarque fréquemment citée.

Évidemment, le livre fut discuté, et pas toujours

approuvé, plusieurs mois avant qu'on ne l'imprimât ; et les critiques peuvent une fois de plus reconnaître que leurs opinions ne comptent pour rien auprès du public, qui persiste à s'amuser malgré les règles et les dogmes. *Don Quichotte* l'emporta : et dès juillet 1605, une cinquième édition se préparait à Valence. Cervantes expose franchement quel est son but : « Diminuer l'autorité et la faveur que les romans de chevalerie ont dans le monde et parmi le vulgaire. » Cependant cet aveu même est rejeté. Defoe affirma que *Don Quichotte* est une satire contre Medina Sidonia; Landor l'applaudit comme « l'attaque la plus habile qui ait jamais été faite contre le culte de la Vierge », et l'on a laborieusement essayé de prouver que Sancho Panza est une caricature de Pedro Franqueza, et l'œuvre tout entière une parodie burlesque de la politique du temps[1].

Cervantes fut malheureux de son vivant, mais ses infortunes ne prirent pas fin avec ses jours. Il s'est formé une tribu d'adorateurs ridicules qui, assumant le titre de « Cervantophiles », ont transformé un homme de génie en une idole. Un maître de l'invention, un humoriste sans pareil, un expert de l'observation ironique, un créateur à peine moins grand que Shakespeare, tout cela ne suffit pas à ces fanatiques. Il faudrait voir dans leur dieu un poète, un philosophe, un penseur, un réformateur politique, un savant accompli, un puriste du langage et — ce n'est pas là le moins surprenant — un ascète, quant à sa morale privée. C'est de la folie ! On remplirait une bibliothèque avec les ouvrages consacrés à Cervantes médecin, légiste, marin, géographe, etc. Comme Shakespeare, Cervantes s'intéressait particuliè-

1. Voir *The Athenaeum*, 12 avril, 19 avril et 3 mai 1873.

rement aux cas de dérangement cérébral, et, en Espagne comme en Angleterre, de nombreux déments le leur ont bien rendu. Nous devons accepter Cervantes tel qu'il fut : un artiste meilleur en pratique qu'en théorie, grand par ses facultés naturelles plutôt que par ses qualités acquises. Son savoir est mince, ses raisonnements sont futiles, ses spéculations sont banales. Des Espagnols l'ont flétri comme mauvais styliste : c'est aller trop loin. En de courts passages, il se revèle l'un des plus nobles maitres de la prose castillane, clair, direct, puissant; mais il se fatigue vite, il retombe facilement dans des tournures italiennes ou dans des phrases surchargées de relatifs inutiles. Cervantes ne demeure pas comme un prosateur parfait, un expert en épithète, encore que personne ne pût le surpasser, quand il le voulait ; il n'est pas non plus une influence purement intellectuelle. Il est immortel à cause de son pouvoir créateur, des ressources de son imagination, de ses sympathies illimitées. De là, le caractère humain et universel de son œuvre; de là, la splendeur de sa célébrité séculaire.

Il est certain qu'il ne croyait pas élever un monument aussi solide, qu'il ne comprit pas toute la portée de son œuvre : Gœthe nous apprend qu'il faut enseigner au créateur le sens de ce qu'il crée. Les allusions contemporaines, les attaques subreptices contre les ennemis sont autant de mystères pour nous, encore qu'ils amusent les loisirs laborieux des commentateurs. Les romans de chevalerie ont eu le sort des neiges d'antan : *Don Quichotte* demeure à jamais. Cervantes se proposait au début d'écrire une courte histoire comique, mais le plan de son œuvre grandit sous sa main jusqu'à renfermer toute la comédie humaine. Il était lui-même, autant qu'homme peut l'être, parent de Don Quichotte. Il con-

naissait par cœur ses Chevaliers Errants et il tenait *Amadis de Gaula* pour « le livre assurément le mieux conçu de tous ceux de ce genre ». Pourtant, un patriote farouche l'a accusé d'avoir comploté la ruine de son pays, et on l'a voué au mépris comme étant « le bourreau et la hache de l'honneur de l'Espagne ». Byron a répété ce reproche ridicule; mais en vérité la folie chevaleresque était déjà bien passée lorsque notre auteur partit en guerre contre elle : il ne fit qu'en précipiter la fin, cela est indéniable. Après la publication de *Don Quichotte*, on n'écrivit plus de roman de chevalerie et un seul, le *Caballero del Febo* (1617-1623), fut réimprimé. Et la raison en est bien simple. Ce n'est pas que l'œuvre de Cervantes fût destructive, et qu'il fût, lui, un habile artiste en travesti; c'est qu'il donnait mieux que ce qu'il enlevait, et qu'il se révélait, non seulement à l'Espagne mais au monde entier, comme un grand créateur, comme un humoriste irrésistible.

On a discuté à perte de vue sur la signification de son chef-d'œuvre, et les critiques les plus perspicaces ont formulé à ce propos de grandes théories. Il est impossible de croire que Cervantes ait cru écrire une allégorie de la vie humaine. Il présente le Chevalier de la Manche comme un Prince de Courtoisie, affable, brave, sage en tous points sauf sur ce point insignifiant qui annihile le Temps et l'Espace et change l'aspect de l'Univers, et à ce héros il donne pour compagnon Sancho, égoïste, prudent, pratique dans les circonstances ordinaires. Ces types sont éternels. Mais il serait exagéré de prétendre qu'il y a dans ces deux personnages une intention consciemment symbolique ou ésotérique. Cervantes est inspiré uniquement par l'intention artistique qui lui fait créer des personnages et divertir par la surabondance de

fantaisie ingénieuse, la sublimation des caractères, la richesse des épisodes et des incidents, et le génie de la satire. Il compose sa mosaïque avec tout ce qui frappe sa fantaisie. Il y incruste parfois un sonnet typique; il y ajoute des souvenirs d'Afrique, des scènes picaresques auxquelles il assista pendant sa vie errante de percepteur d'impôts, des intrigues italiennes imitées de Bandello, des sarcasmes à l'adresse de Lope de Vega, un trésor d'aventure et d'expérience, une disposition à la raillerie individuelle et générale. Rien d'étonnant à ce que le monde ait accueilli *Don Quichotte* avec ravissement. Il n'y avait rien encore qui lui ressemblât; il n'y eut rien depuis qui l'éclipsa. Il termine une époque et en commence une autre. Il entonne le *De profundis* du roman médiéval; il ouvre la voie aux nouvelles générations et il appartient à la fois aux âges passés et aux âges à venir. A l'endroit où les routes divergent, *Don Quichotte* se tient, dominant tout le domaine de la fiction. La postérité l'accepte comme un prodige de fantaisie humoristique, d'observation approfondie et d'invention incomparable. Il cesse d'être une simple propriété locale, bien que rien ne puisse priver l'Espagne de la gloire de l'avoir produit. Cervantes prend rang auprès d'Homère et de Shakespeare comme homme de tous les temps et de tous les pays : *Don Quichotte*, de même que l'*Iliade* et *Hamlet*, appartient à la littérature universelle et est devenu pour toutes les nations un régal éternel de l'esprit.

Le chef-d'œuvre de Cervantes fut immédiatement accueilli avec faveur. Il fut réimprimé en Espagne et en Portugal, et en 1607 l'original fut reproduit à Bruxelles. César Oudin intercala le récit du *Curioso impertinente* dans la deuxième édition (1608) de la *Silva curiosa* de Julio

Iñíguez de Medrano, qui est en grande partie une compilation de l'*Alivio de Caminantes* de Timoneda; Nicolas Baudoin publia ce même *Curieux* en français (1608), et une adaptation française de l'histoire de Marcela parut (1609) par les soins d'un anonyme. Le succès fut aussi grand en Angleterre. *Don Quichotte* y fut traduit en 1612, et on fit allusion au chevalier de la Manche dans les drames de George Wilkins, de Thomas Middleton, de Ben Jonson, de Cyril Tourneur, de Nathaniel Field, de Fletcher, et — si l'on accepte une tradition relative à une pièce perdue — de Shakespeare.

Toutefois, à part des vers occasionnels, Cervantes garda le silence pendant huit ans. On lui a attribué une relation (1605) des fêtes données à lord Nottingham, envoyé d'Angleterre, et du baptême du futur Philippe IV; mais il semble que le véritable auteur est Antonio de Herrera. Les nouvelles authentiques que nous avons alors de Cervantes sont bizarres. Nous le trouvons en prison préventive sous l'acusation d'en savoir plus long qu'il n'en veut dire sur la mort violente de Gaspar de Ezpeleta en 1605. La légende fait d'Ezpeleta l'amant de la fille naturelle de Cervantes, Isabel de Saavedra : le « point d'honneur » vient immédiatement à l'idée, et l'incident a été utilisé par divers écrivains. Par une étrange conception de leur devoir, des biographes idolâtres publièrent les minutes du procès sous une forme mutilée en supprimant la déclaration faite par un témoin qu'Isabel de Saavedra était publiquement et notoirement connue comme la maîtresse d'un Portugais nommé Simón Méndez. Cette déclaration peut être mensongère, mais, ainsi qu'il était à prévoir, sa suppression eut des résultats désastreux. Le fait reconnu qu'une conspiration du silence exista a fait beaucoup de tort à Cervantes et

a donné naissance à des bruits impliquant sa culpabilité. Récemment le procès a enfin été imprimé intégralement : la lecture en est peu édifiante, mais il en résulte que Cervantes ne savait rien de la fin d'Ezpeleta. Maintes conjectures romanesques ont été échafaudées sur le compte d'Isabel : on a voulu la faire passer pour la fille d'une « dame portugaise de haute qualité », et le soutien de son vieux père. C'est encore un tissu de faussetés; les faits sont autrement prosaïques; il est maintenant établi que la mère de cette Isabel se nommait Ana Franca de Rojas, que c'était une pauvre femme mariée à Alonso Rodríguez, et que la jeune fille, qui, en 1605, ne savait ni lire ni écrire, fut placée comme aide domestique chez la sœur de Cervantes, Magdalena de Sotomayor, en août 1599. De là, elle passa dans la maison de son père, et l'on prétend même que du vivant de ce dernier elle fut mariée deux fois. Des « Cervantophiles » par trop imaginatifs nous ont fait d'elle un portrait si pittoresquement fantaisiste, qu'il est nécessaire de relater ici l'humble vérité et de faire disparaître le grotesque travesti de Cervantes en saint de plâtre.

S'il faut en croire Gayangos, excellent érudit et, comme le reste de l'humanité, admirateur enthousiaste de Cervantes, des preuves de la conduite erratique de ce dernier à cette époque sont fournies par les *Memorias de Valladolid*[1] où figure un Cervantes comme habitué des maisons de jeu. Bien que notre auteur se trouvât à Valladolid à l'époque dont parlent les *Memorias*, on a voulu discréditer cette histoire sous le prétexte qu'elle est anonyme et qu'il doit s'agir d'un certain Miguel de Cervantes d'Alcázar de San Juan. Le bruit peut être

1. British Museum. Add. Mss., 20, 812.

faux, mais les deux arguments qu'on lui a opposés sont plutôt faibles : les *Memorias* sont de Tomé Pinheiro de Vega, et de respectables érudits croient que l'acte de baptême de cet homonyme n'est pas authentique. Quelque emploi que Cervantes ait fait de son temps, il en consacra fort peu à la littérature. En quatre ans (1605-1608) il ne produisit que trois sonnets : à un ermite, au comte de Saldaña, et à un rodomont devenu mendiant. Le dernier est parfois attribué à Quevedo. Comment Cervantes nourrit-il sa famille à cette époque? Souhaitons que sa femme et sa fille n'aient plus eu besoin, comme en 1603, de gagner leur pain en se chargeant de travaux de couture pour la maison du marquis de Villafranca. On ne saurait rien dire des esquisses et des trois *entremeses* recueillis par Aureliano Fernández-Guerra et Adolfo de Castro : leur authenticité est douteuse, bien que M. Asensio y Toledo incline à voir dans le *Coloquio entre Sillenia y Selanio* un fragment de la *Galatea* promise. En avril 1609, Cervantes se joignit à la nouvelle confrérie du Saint-Sacrement, fondée par Fray Alonso de la Purificación, et l'année suivante il écrivit un sonnet à la mémoire de Diego Hurtado de Mendoza. En 1611, il entra dans l'Academia Selvaje, instituée par ce Francisco de Silva dont il chanta plus tard les louanges dans le *Viaje del Parnaso*, et il prépara ce mélange unique de faits et de fantaisie, d'humour la plus rare et d'expérience la plus curieuse, ses douze *Novelas exemplares*, dont le privilège est du 8 août 1612 et qui parurent en 1613. Il reçut pour cet ouvrage seize cents réaux et vingt-quatre exemplaires du volume.

Ces nouvelles furent écrites à de longs intervalles, comme on peut s'en faire l'intime conviction. C'est dans *Don Quichotte* que nous entendons pour la première fois

parler de *Rinconete y Cortadillo*, histoire picaresque extraordinairement brillante et piquante que nous retrouvons dans les *Novelas*. Une autre de ces histoires, le *Coloquio de los Perros*, est un petit chef-d'œuvre : Monipodio, patron d'une école de voleurs, son pieux acolyte, Ganchuelo, qui ne dérobe jamais rien le vendredi, Pipota l'ivrognesse, qui titube en allumant un cierge votif, tous sont des triomphes dans l'art du portrait. Sancho Panza lui-même n'est pas plus spirituel que le chien Berganza qui passe en revue ses nombreux maîtres et les accompagne de commentaires plus ou moins flatteurs. La présentation, dans *El Casamiento engañoso*, des deux *pícaros* Campuzano et Estefanía de Caicedo, est d'un art consommé, et la fantastique description de la manie du *Licenciado Vidriera* ne le cède en rien à *Don Quichotte*. Si frappante est la ressemblance, que certains prétendent que le licencié de verre est une première esquisse du Chevalier de la Manche, mais une lecture attentive révèle que l'histoire du licencié fut conçue après que *Don Quichotte* eût été imprimé. En 1814, Agustín García Arrieta plaça *La Tia fingida* parmi les romans de Cervantes, et sous une forme plus complète elle trouve place maintenant dans toutes les éditions. La découverte du manuscrit est tardive (1788), l'attribution à Cervantes est plus tardive encore et ne dépend que d'une conviction intime qu'aucun document n'appuie ; cependant on croirait volontiers qu'il écrivit cette admirable histoire[1]. Le signe le plus sûr de son succès nous est donné par la qualité et le nombre de ses imitateurs septentrionaux. Malgré les assertions contraires, sa *Gitanilla* n'est pas une concep-

1. Voir dans la *Revue hispanique*, 1899, vol. VI, pp. 256-306, la pénétrante étude de M. Foulché-Delbosc.

tion originale, car sa bohémienne Preciosa dérive de la Tarsiana, du *Libro de Apollonio*. C'est de ce personnage de Cervantes, et du récit intitulé *La Fuerza de la Sangre* que provient la *Spanish Gipsie* de Middleton. C'est à Cervantes aussi que Weber emprunte sa Preciosa et c'est de Cervantes que vient la Esmeralda d'Hugo. Fletcher, qui s'était déjà servi de *Don Quichotte* pour son *Knight of the Burning Pestle* et pour *The Coxcomb*, trouve la source de son *Love's Pilgrimage* dans *Las dos Doncellas*; il prend aussi dans *El Casamiento engañoso* son *Rule a Wife and Have a Wife*; à *El Amante liberal* il emprunte sa comédie *A very Woman or The Prince of Tarent*; à *La Señora Cornelia* il emprunte ses *Chances*, comme longtemps après Bickerstaffe basera *The Padlock* sur *El Celoso extremeño*. De *La Fuerza de la Sangre* dérivent *The Queen of Corinth* de Fletcher et *The Spanish Gipsie* de Middleton et Rowley. De même que Fielding fut fier de reconnaître sa dette envers Cervantes, de même aussi Sir Walter Scott a avoué que « les *Novelas* de cet auteur lui avaient d'abord inspiré l'ambition d'exceller dans le roman ».

C'est comme poète maintenant que Cervantes tente le sort. Son *Viaje del Parnaso* (1614), imité du *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali, n'est qu'une énumération rimée des poètes contemporains. Le génie de Cervantes était plus créateur que critique, et le vers n'est pas un bon moyen d'expression pour son ironie. Bien que son *Viaje* ait de nombreuses touches personnelles intéressantes, il dégénère en un flot d'éloges, car il ne sait pas, quand il risque une attaque, le faire avec force. Il se proposait peut-être de jeter bas les mauvais poètes comme il avait jeté bas les mauvais romanciers. Mais il y avait cette différence que, admirable en prose, il l'était

moins en vers. Dans le maniement de la première arme, il est un expert, dans la seconde, il n'est qu'un amateur habile. Heureusement, il ajoute un post-scriptum en prose où nous le retrouvons dans sa meilleure manière. Ceci n'a rien de surprenant : la lettre d'Apollon est datée du 22 juillet 1614; deux jours auparavant, Sancho Panza avait dicté sa fameuse lettre à sa femme Teresa. Le maître se ressaisissait. La suite de *Don Quichotte*, promise dans la préface des *Novelas*, était en train. Mais il y eut des retards, pendant qu'il finissait un sonnet burlesque devant paraître à Naples dans les *Varias aplicaciones* de Diego de Rosell y Fuenllana, qu'il composait des quatrains pour Barrio Angulo et des stances en l'honneur de sainte Thérèse.

De plus, le succès des *Novelas* l'amena de nouveau à essayer du théâtre. Comme aucun directeur ne voulait lire ses pièces, il imprima en 1615 ses *Ocho Comedias y ocho Entremeses nuevos*. Exception faite de *Pedro de Urdemalas*, qui est d'une facture brillante, ces comédies sont manquées, et quand l'auteur imite Lope de Vega, comme dans le *Laberinto de Amor* et surtout dans *La Casa de los Celos*, l'échec est frappant. Ce n'est que justice, car dans *Pedro de Urdemalas* l'auteur attaque méchamment son rival victorieux. Mais Cervantes croyait en ses *comedias* comme il croyait en ses *entremeses*, qu'il modelait d'après Lope de Rueda. Ces *entremeses* sont des farces vives et spirituelles, intéressantes en elles-mêmes et parce qu'elles sont des tableaux réalistes de la vie vulgaire, pris sur le vif. Parfois la fidélité de la peinture devient gênante, par exemple dans *El Viejo celoso*, flétri par Grillparzer comme la pièce la plus éhontée que les annales du théâtre enregistrent; ce qui n'empêche pas *El Viejo celoso* d'avoir suggéré *The Fatal Dowry* à Mas-

singer, qui se servit aussi de *Los Baños de Argel* dans *The Renegado*. Une autre de ces pièces, *La Cueva de Salamanca* fournit l'idée de la farce allemande *Die Bettelstudent*, et de *El Dragoncillo* de Calderón qui dramatisa aussi un *Don Quichotte* maintenant perdu pour nous. Trois *entremeses*, intitulés *Los Habladores*, *La Cárcel de Sevilla* et *El Hospital de los Podridos*, sont joints à la septième partie du théâtre de Lope de Vega (1617). Lope en rejette nettement la paternité, et, si l'attribution qu'on en fait à Cervantes est exacte, ils se joindraient aux *Ocho Entremeses* pour prouver que le créateur de *Don Quichotte* pouvait battre Quiñones de Benavente sur son propre terrain. Notons en passant la ressemblance de *Los Habladores* et du *Gert Westphaler* de Holberg, le dramaturge danois.

Pendant qu'il écrivait le cinquante-neuvième chapitre de la seconde partie de *Don Quichotte*, Cervantes apprit qu'une continuation apocryphe avait paru en 1614 à Tarragone sous le nom de Alonso Fernández de Avellaneda. Ce fait a donné naissance à d'acerbes polémiques. On suppose, d'après une vague conjecture de Cervantes, qu'Avellaneda est un pseudonyme. Le confesseur du roi, Aliaga, a été soupçonné, d'après le motif qu'il avait été surnommé Sancho Panza et que c'était là sa vengeance. Cette absurde théorie est détruite par la remarque qu'Avellaneda fait Sancho plus choquant et plus vulgaire que jamais. Lope de Vega est lui aussi accusé d'être Avellaneda, et la seule base de l'accusation est que dans une lettre écrite dix ans plus tôt il parla dédaigneusement de *Don Quichotte*. Les relations personnelles entre les deux écrivains n'étaient guère cordiales. Cervantes, dans le Prologue de *Don Quichotte*, avait ridiculisé Lope, l'avait déprécié comme auteur drama-

tique et avait manifesté son hostilité de bien d'autres manières. Sûr de sa haute position, Lope ne répliqua pas, et en 1612, dans une autre lettre privée, il parle avec bienveillance de Cervantes. Les « Cervantophiles » s'obstinent à être beaucoup trop forts. Ils affirment d'abord que la forme extérieure du livre d'Avellaneda est une imitation de *Don Quichotte* et que l'intention de l'auteur était « de faire passer pour vraie la seconde partie apocryphe »; ils soutiennent qu'Avellaneda « avait délibérément essayé de ruiner l'œuvre de Cervantes ». Ces deux hypothèses se détruisent réciproquement : l'une doit nécessairement être fausse. On avance aussi, d'abord, que le livre d'Avellaneda est sans valeur, ensuite qu'il fut écrit par Lope, qui est après Cervantes la plus grande figure de la littérature espagnole. Lope avait des ennemis jaloux, mais aucun de ses contemporains ne parle de cette accusation et on ne nous offre maintenant aucune preuve qui puisse la soutenir. A vrai dire, cette idée, émise par M. Máinez, est abandonnée. Tout aussi futiles sont les attributions à Juan Blanco de Paz, à Bartolomé Leonardo de Argensola, à l'auteur de la *Pícara Justina*, à Ruiz de Alarcón, à Gaspar Schöppe, à Tirso de Molina, à Alonso Fernández, et à Luis de Granada (qui mourut près de trente ans auparavant). M. Menéndez y Pelayo conjecture qu'Avellaneda peut avoir été un certain Aragonais, Alfonso Lamberto, et l'obscurité dans laquelle est resté cet auteur rend cette supposition plus facile. Si Avellaneda avait été quelque personnage d'importance, il aurait été démasqué par Cervantes qui assurément n'était pas un poltron. Tout récemment, M. Groussac s'est efforcé d'identifier Avellaneda avec un Valencien, Juan Martí, auteur d'une suite apocryphe du *Guzmán de Alfarache* publiée sous le pseudonyme de Mateo Luján de Saya-

vedra. Enfin, comblé d'absurdité, on a émis l'hypothèse qu'Avellaneda est le pseudonyme de Cervantes lui-même. Mais nous n'avons pas encore, nous n'aurons peut-être jamais le mot de l'énigme.

Nous devons à Avellaneda un livre amusant, brutal et cynique, qu'on réimprime encore. A cela ne se borne pas notre dette envers lui. Bien qu'il n'en eût aucunement l'intention, il nous procura la publication de la véritable seconde partie de *Don Quichotte*. On pouvait douter que Cervantes écrivît jamais cette suite. Il semblait même inviter un autre à l'essayer. Pendant neuf ans, il ne fait pas un mouvement. Avellaneda écrivit de bonne foi sa continuation, en vue d'un profit pécuniaire. Son insolente préface, d'un ton si différent de celui du texte, fut due à sa colère de se voir ôter le pain de la bouche quand la suite véritable fut annoncée, onze mois plus tôt, dans la préface des *Novelas*. Si cette intrusion et ces grossières insolences n'avaient pas piqué au vif Cervantes, le second *Don Quichotte* aurait vraisemblablement eu le sort de la seconde *Galatea*, promise pendant plus de trente ans et jamais publiée. La conclusion hâtive de la seconde partie est au-dessous du niveau habituel de l'auteur, de même que ses violences envers Avellaneda et ses souhaits de voir le livre de son rival « jeté au plus profond de l'enfer ». Mais cette précipitation est son seul défaut, qu'on ne trouve d'ailleurs que dans les quatorze derniers chapitres. Les cinquante-huit premiers forment un chef-d'œuvre presque impeccable. Bien que Gœthe et Lamb soient d'un avis contraire, la seconde partie surpasse la première en puissance et en portée. La parodie des romans de chevalerie n'a plus la même insistance, l'intérêt est plus vaste, la variété des épisodes plus grande, l'esprit plus subtilement humoristique, les

caractères nouveaux sont plus convaincants, le ton est plus courtois, plus assuré. La première partie n'était qu'une tentative à laquelle Cervantes lui-même ne croyait qu'à moitié; dans la seconde, il assume l'assurance d'un maître reconnu, confiant dans ses intentions et sa popularité. Sa carrière se termina ainsi dans un éclat triomphal. Il projetait d'autres ouvrages : une pièce qui devait s'appeler *El Engaño á los ojos*, les *Semanas del Jardin*, le *Famoso Bernardo* et l'éternelle suite de la *Galatea*. Les noms seuls ont survécu. Les trois derniers ouvrages sont promis dans les préliminaires de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), œuvre posthume « qui ose rivaliser avec Héliodore », et devait être le livre « le meilleur ou le pire jamais écrit dans notre langue ». Cette œuvre, de manière et de visées ambitieuses, n'a pas réussi à intéresser malgré ses aventures et ses boutades; elle contient cependant le passage le plus pathétique que Cervantes ait écrit : la noble dédicace à son patron, le comte de Lemos, signée le 19 avril 1616. En proie à une dernière crise d'hydropisie, il cite gaiment le début d'un *romance* que M. Foulché-Delbosc nous a retrouvé :

Puesto ya el pié en el estribo.

« Un pied déjà dans l'étrier, » c'est avec ces mots qu'il affronte en souriant le destin et se prépare pour la dernière étape dans la vallée de l'Ombre de la Mort. Il mourut le 23 avril, nominalement le même jour que Shakespeare, par suite de la différence des deux calendriers; il fut inhumé dans le couvent des Trinitaires, dans la rue de Cantaranas. C'est là qu'il repose; l'histoire de la translation de ses restes à la rue del Humilladero est une erreur.

Montesquieu, dans ses *Lettres Persanes*, fait dire à Rica, en parlant des Espagnols, « que le seul de leurs livres qui soit bon, est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres ». S'il veut dire par là que *Don Quichotte* fut le seul livre espagnol qui ait trouvé une faveur continue dans le monde entier, il a exprimé de façon piquante la vérité. La *Celestina*, *Amadis de Gaula*, et *Guzmán de Alfarache* furent universellement lus à leur époque : *Don Quichotte* le sera toujours. Un auteur qui est à la fois national et universel est tout ce qu'une littérature peut espérer tirer de gloire, et Cervantes est cet auteur. Il ne fut grand ni comme poète, ni comme dramaturge, ni comme critique. Malgré sa production volumineuse, il est le *vir unius libri*, car, sans aucun doute, son immense célébrité lui vient de *Don Quichotte*, chef-d'œuvre sans pareil. Cependant, n'eût-il écrit que ses *Novelas*, il prendrait rang parmi les plus grands romanciers de l'Espagne.

De son temps même, Cervantes fut éclipsé par Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), de qui les dons amples, variés et magnifiques faisaient, comme son rival l'avoue, un « prodige de la nature ». Dès le berceau, il fut véritablement un prodige. A l'âge de cinq ans, il bégayait en vers, et, ne sachant pas écrire, il offrait une part de son déjeuner à ses camarades d'école pour qu'ils prissent par écrit les vers qu'il leur dictait. Il descendait d'une famille de la province de Santander, son père, Félix de Vega, et sa mère, Francisca Fernández, étant originaires de Carriedo. Né à Madrid le 25 novembre 1562, Lope devint le phénomène du collège des Théatins. Il avait tous les talents : encore enfant, il couvrait de vers ses cahiers, chantait, dansait, maniait l'épée comme un vieil escrimeur. Son père, brodeur de profession, semble-t-il, et

poète de quelque mérite, mourut de bonne heure, et Lope décida bientôt de voir le monde. Son camarade Hernando Muñoz et lui s'enfuirent de l'école. Ils allèrent jusqu'à Astorga d'où ils revinrent à Ségovie; là, se trouvant sans argent, ils essayèrent de vendre une chaîne à un joaillier, qui, soupçonnant quelque mauvaise histoire, informa la justice locale. Les jeunes fugitifs furent ramenés chez eux par la police. Telle est du moins la légende, et tout est possible chez un enfant d'une pareille précocité. En 1672, Lope traduisit en vers castillans le *De raptu Proserpinae* de Claudien, et tâta même du théâtre. La plus ancienne de ses pièces qui nous soit parvenue, *El verdadero Amante*, écrite à l'âge de treize ans, figure (avec des retouches) dans le quatorzième volume de son théâtre (1620). Nicolás de los Ríos, l'un des meilleurs acteurs de son temps, était fier de la jouer plus tard; et il est certain qu'elle témoigne d'un don dramatique surprenant.

La chronologie de la jeunesse de Lope est malaisée. Dans une épître poétique à Luis de Haro, il affirme qu'il combattit à l'île Terceira contre les Portugais : « pendant mon troisième lustre », dit-il, *en tres lustros de mi edad primera*. Ticknor fait tous ses efforts pour concilier cette affirmation avec les faits, ce qui est impossible. En 1577, Lope avait quinze ans, et l'expédition des Açores eut lieu en 1583. L'explication la plus plausible est que Lope était dans son quatrième lustre, mais que *cuatro* rompant la mesure du vers, il écrivit *tres*. Il faut remarquer en même temps que Lope montre une certaine coquetterie à l'égard de son âge. C'est ainsi qu'il dit avoir été tout jeune à l'époque de l'Armada, alors qu'il avait en réalité vingt-six ans; c'est ainsi qu'il dit avoir écrit la *Dragontea* dans sa prime jeunesse, quand il

avait en réalité trente-cinq ans. Cette puérile vanité a été cause de nombreuses confusions. Il est communément admis qu'à son retour des Açores, Lope entra au service de Jerónimo Manrique de Lara, évêque d'Ávila, qui l'envoya à Alcalá de Henares. Bien que son nom, pas plus que celui de Tirso de Molina, ne figure sur les registres de cette université, il nous dit, — dans la préface des pièces intitulées *La Arcadia* et *El Desconfiado,* — qu'il y étudia; ce fut probablement vers 1577 qu'il y entra. On a prétendu que l'intrigue amoureuse racontée dans la *Dorotea* l'empêcha d'entrer dans les ordres à Alcalá; qu'en 1584-1585 il devint secrétaire particulier du duc d'Albe; qu'en 1586 il eut une affaire d'honneur avec un gentilhomme de réputation douteuse, — *un hidalgo entre dos luces*, — à la suite de laquelle il fut exilé à Valence : de là, il serait allé à Lisbonne s'embarquer sur l'Invincible Armada. Il nous faut dire adieu à ces légendes. On sait maintenant que Dorotea est le pseudonyme d'Elena Osorio, fille d'un directeur de théâtre, Jerónimo Velázquez, et que Lope ne la connut vraisemblablement pas avant 1582-1583; en 1583, il était secrétaire particulier du marquis de las Navas. Il était déjà poète de quelque renom quand Cervantes le mentionna en 1585 dans la *Galatea*; il ne fut pas exilé en 1586 à la suite d'un duel, mais en 1588 pour une cause beaucoup plus grave : — la diffusion de libelles obscènes contre son ancienne maîtresse, Elena Osorio. Le 7 février 1588, il fut condamné à être banni de Castille pour deux ans et de Madrid pour huit. Il se retira à Valence et y écrivit des pièces de théâtre, mais revint deux mois après à la capitale et y enleva Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas, fille d'un roi d'armes de Philippe II. En enfreignant la décision du tribunal qui l'avait banni, Lope encourait la

peine de mort. Le 10 mai 1588, il épousa Isabel de Urbina par procuration, s'enfuit à Lisbonne et s'y embarqua sur le *San Juan*, un des vaisseaux de guerre de l'Armada. Quelques sceptiques de nos jours se sont demandé si Lope prit réellement part à cette célèbre expédition : il l'affirme lui-même dans la dédicace de *Querer la propia desdicha*, dans *La Filomena*, et dans la *Corona trágica*; cette assertion, qui ne fut mise en doute par aucun de ses contemporains, peut être regardée comme véritable.

Il se comporta bravement dans les combats de la Manche, et employa, en guise de bourre de fusil, le manuscrit de ses vers à Filis (autre pseudonyme d'Elena Osorio). Son frère, dit-on, fut tué à ses côtés pendant un combat entre le *San Juan* et huit vaisseaux hollandais. Mais aucun désastre ne put abattre son courage ou arrêter sa plume. Lorsque ce qui restait de l'Armada rentra à Cadix, Lope débarqua avec la plus grande partie de son *Hermosura de Angélica*, onze mille vers écrits dans l'intervalle des tempêtes et des combats, pour faire suite au *Roland furieux*. Publiée pour la première fois en 1602, l'*Angélica* reste fort au-dessous de la noblesse épique et de la fantaisie ironique de l'Arioste. En tant que suite, même, la tentative n'est pas heureuse. Sa richesse d'invention, ses épisodes innombrables et ses digressions redondantes contribuent à son peu d'intérêt. Mais le vers y est singulièrement expressif et l'auteur y manie les noms propres avec une habileté toute miltonienne.

De retour en Espagne, Lope se fixa à Valence où il dut connaître les dramaturges Francisco Tárrega (?1550-?1617), Gaspar de Aguilar (?1568-?1624), Carlos Boyl Vives de Canesmas (?1560-1621), et Guillén de Castro dont nous parlerons bientôt. C'est peut-être à cette époque

qu'il composa une grande partie des vers insérés dans la *Flor de varios romances* (1589) de Pedro de Moncayo. Vers 1590, il quitte Valence pour Alba de Tormes où il entre au service d'Antonio Álvarez de Beamonte, cinquième duc d'Albe. Il y passa cinq années, pendant lesquelles il écrivit son roman pastoral, l'*Arcadia*, qui ne parut qu'en 1598. Ticknor croit que ce roman avait été écrit presque immédiatement après la *Galatea* (1585) de Cervantes, mais cela ne saurait être, car l'*Arcadia* mentionne la mort de Santa Cruz (1588), et relate les amours du duc d'Albe pendant les années 1589-1590. L'*Arcadia*, où Lope figure sous le nom de Belardo et le duc d'Albe sous celui d'Anfriso, ne prétend pas être une peinture de la vie et des mœurs courantes ; elle est, en outre, intolérablement prolixe. Pourtant, elle dépasse de beaucoup les œuvres du même genre par le fait de ses vives descriptions, de ses vers gracieux, et d'une prose poétique riche et latinisée employée par Lope avec autant d'art qu'il en montre dans le maniement du style plus familier de la *Dorotea*. Quinze éditions publiées du vivant même de l'auteur attestent la popularité de cette pastorale. Il semble qu'en même temps, Lope continuait à cultiver le théâtre, car une copie fragmentaire de sa pièce *El favor agradecido* est datée d'Alba de Tormes, 29 octobre 1593. Le 22 avril 1595 sa femme mourait. Le veuf se consola bientôt : il revint à Madrid, où ses amours avec une certaine Antonia Trillo de Armenta lui attirèrent des poursuites criminelles (1596), et en 1597 commence sa liaison avec la Camila Lucinda (Micaela de Luján), qu'il a tant célébrée. Le 3 mai 1598, il épousait Juana de Guardo, fille d'un riche charcutier madrilène, ce qui lui valait quelques épigrammes cinglantes. Mais le poète, nous le verrons, ne changea pas de conduite.

Le premier poème de longue haleine, imprimé avec le nom de Lope sur la page de titre, semble avoir été la *Dragontea* (1598), épopée en dix chants sur la dernière croisière de Francis Drake. On a fait un reproche à Lope de n'avoir pas vu Drake à travers des lunettes anglaises et protestantes. Lope étant un Espagnol, patriote et catholique, que Drake avait pourchassé dans la Manche, il eût été curieux que la *Dragontea* fût autre chose que ce qu'elle est en réalité : une vitupération furibonde du dragon babylonien dont les pirateries tourmentèrent l'Espagne pendant trente ans. L'esprit national qui inspire la *Dragontea* est vraiment admirable; l'irréparable défaut du poème est une emphase excessive et un abus de l'allégorie. Comme invective patriotique, il remplit son but, et quand on le réimprima, en 1602, Cervantes composa un sonnet en son honneur.

Lope écrivit la *Dragontea* pendant qu'il appartenait à la maison du marquis de Malpica, d'où il passa comme secrétaire chez un noble lettré, le marquis de Sarriá, plus connu (sous le titre de comte de Lemos) comme protecteur de Cervantes. En 1599, Lope composa et publia un poème dévot et gracieux, *San Isidro,* en l'honneur du saint patron de Madrid. Populaire par son sujet et son exécution, ce poème, écrit en *quintillas*, permit à Lope de retrouver le succès obtenu précédemment avec la prose de l'*Arcadia*. De ce jour il devint le favori du grand public. Deux cents sonnets des *Rimas* de Lope furent publiés en 1602, à la fin d'une réimpression de l'*Angélica*. Ils comprennent une bonne partie de l'œuvre la plus sincère de l'écrivain, œuvre d'un art habile et souvent distingué. Un sonnet d'une grande beauté : *A la tombe de Teodora Urbina*, a fait commettre à Ticknor une erreur amusante. Il en cite un vers relatif à la « ressem-

blance céleste de ma Belisa », fait remarquer que ce nom est un anagramme d'Isabel (la première femme de Lope) et déclare que le sonnet est une lamentation pour la belle-mère du poète. L'épitaphe latine qui suit, contient ce vers :

Exactis nondum complevit mensibus annum,

indiquant que la prétendue belle-mère mourut dans sa première année. Ce sonnet se rapporte manifestement à la fille du poète, et, comme toujours quand Lope exprima du fond du cœur ses sentiments paternels, il est animé d'une tendresse passionnée.

C'est à l'année 1604 qu'appartiennent les cinq livres en prose du *Peregrino en su patria*, relation romanesque des aventures de Pánfilo, en partie vécues et en partie fictives; œuvre intéressante surtout à cause des quatre *autos* qu'elle renferme et d'une liste bibliographique de deux cent dix-neuf pièces de théâtre déjà écrites par l'auteur. Son insatiable ambition le conduisit à rivaliser avec l'Arioste dans l'*Angélica*; dans les vingt chants de sa *Jerusalén conquistada* il n'hésite pas à défier le Tasse. Composée en 1605, la *Jerusalén* resta inédite jusqu'en 1609, et sur la page de titre le nom de l'auteur est suivi des mots : *Familiar del santo Oficio de la Inquisicion*. Intitulée « épopée tragique » par son créateur, c'est un poème historico-narratif d'un style coulant et surchargé d'embellissements faciles. En 1612 parurent les *Quatre Soliloques de Lope de Vega Carpio : son affliction et ses larmes, agenouillé devant un Crucifix et demandant pardon pour ses péchés*. A ces quatre séries de *redondillas*, avec leurs commentaires en prose, s'en ajoutèrent trois, et les sept séries furent republiées en 1626 sous la trans-

parente anagramme de Grauiel Padecopeo. Les *Pastores de Belén* (1612), pastorale sacrée d'une simplicité et d'un charme suprêmes — aussi espagnole que l'Espagne elle-même — contient l'un des plus délicats poèmes écrits en castillan : une berceuse chantée par la Vierge à l'Enfant-Dieu.

Lope vécut une existence de dissipation galante et troubla les dernières années de sa seconde femme par son intrigue avec Micaela de Luján, qui lui donna un fils des mieux doués, Lope Félix, et une fille, Marcela, dont les vers admirables, écrits après qu'elle eût pris le voile (1621) au couvent des Trinitaires déchaussées, proclament sa parenté avec le grand poète. Pécheur toujours relaps, Lope était plus faible que mauvais : ses rares dons intellectuels, sa renommée sans rivale, son tempérament irrésistible, son habileté de séduction, sa royale prestance, le faisaient succomber à la tentation. Au milieu de folies et de fautes innombrables, il conserva une foi touchante dans l'invisible, et sa dévotion fut toujours ardente. Il était familier de l'Inquisition depuis 1609, nous l'avons dit. — En cette même année il entra dans la Confrérie des Esclaves du Très Saint Sacrement; en 1610 il s'affilia à une autre association pieuse ; en 1611 il devint membre du Tiers Ordre de saint François. Après la mort, en 1612, de son jeune fils — le Carlos Félix qu'il aima si passionément — et de sa propre femme (13 août 1613), son orientation religieuse s'accrut, et il se fit ordonner prêtre (1614).

Ce fut, de sa part, une décision soudaine et peu sage. Ticknor parle d'un « Lope qui n'était plus d'âge à être le jouet de ses passions », mais malheureusement l'histoire ne connaît pas Lope sous ce jour-là. Pendant qu'il était familier de l'Inquisition, le véritable Lope écrivait des lettres d'amour pour le duc de Sessa, homme de mœurs

dissolues ; même après son ordination il continua ce triste métier, jusqu'au moment où son confesseur le menaça de lui refuser l'absolution. Le poète renonça enfin à servir plus longtemps d'entremetteur à son maître, mais cet accès de vertu fut de peu de durée. Le scandale s'attacha ouvertement à son nom. Cervantes, oubliant ses fredaines avec Ana de Rojas, raillait publiquement « l'occupation continuelle et vertueuse » du prêtre indigne, et plus tard Góngora prenait prétexte de l'intrigue de Lope avec Marta de Nevares Santoyo, femme de Roque Hernández de Ayala, pour harceler le grand homme avec un sonnet venimeux que l'on se passait de main en main. Il serait cruel d'insister sur un épisode aussi attristant que celui de ces amours sacrilèges. Ceux qui voudraient étudier l'avilissement d'un auguste esprit trouveront leur édification dans les *Últimos Amores de Lope de Vega Carpio*, quarante-huit lettres publiées par José Ibero Ribas y Canfranc[1]. S'ils jugent d'après la morale de l'époque, ils seront indulgents pour un miracle de génie désordonné, semblable au vieux Dumas, qui parmi les modernes se rapproche le plus de lui pour la gaîté, la variété et la force.

La dévotion et l'amour ne parviennent pas à arrêter la plume de Lope. Son *Triunfo de la Fe en el Japón* (1618) est un exemple intéressant de la prose historique, noble, dévote et élégante telle qu'il la pratiqua. En l'honneur d'Isidore, béatifié, puis canonisé, Lope présida les joutes poétiques de 1620 et de 1622, assistant au triomphe de son fils naturel Lope Félix del Carpio y Luján, servant de parrain littéraire au jeune Calderón,

1. Je ne fais probablement que révéler ce que tout le monde sait déjà en indiquant que ce nom est l'anagramme parfaite de Francisco Asenjo Barbieri, l'excellent érudit à qui nous devons le *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* et l'édition du théâtre d'Encina.

déclamant sous le nom de Tomé de Burguillos les vers inimitables qui eurent le plus éclatant succès. Lope ne fut peut-être jamais plus heureux qu'en cette occasion, où il récita ses propres vers devant la multitude. Sa noble personne, son aisance, sa grâce courtoise lui valurent les suffrages de tout l'auditoire. Jusqu'alors les gens du commun l'avaient seulement lu : une fois qu'on l'eût vu et entendu, Lope gouverna sans conteste la littérature castillane.

Sa *Filomena* (1621) contient une défense poétique de lui-même (le rossignol) contre Pedro de Torres Rámila (la grive) qui l'avait violemment attaqué dans sa *Spongia* (1617), livre que l'on ne connaît que par des extraits incorporés à l'*Expostulatio Spongiae* (1618), écrite par Francisco López de Aguilar Coutiño sous le pseudonyme de Julius Columbarius[1]. La polémique à part, le principal intérêt de la *Filomena* réside dans une courte histoire en prose, *Las Fortunas de Diana*, essai que l'auteur répéta dans les trois récits : *La Desdicha por la Honra*, *La prudente Venganza* et *Guzmán el Bravo*, ajoutés à *Circe* (1624), poème en trois chants sur les aventures d'Ulysse. Les cinq chants des *Triunfos divinos* (1625) sont de pieux exercices dans la manière de Pétrarque avec quarante-quatre sonnets en post-scriptum. Cinq chants encore forment la *Corona trágica* (1627), épopée religieuse ayant Marie Stuart pour héroïne. On a reproché à Lope d'avoir fait de la reine Élisabeth une Jézabel et une Athalie, et d'avoir considéré Marie Stuart comme une martyre catholique. Cette critique implique une étrange confusion. Lope, naturellement, adoptait le point de vue catholique,

1. Alfonso Sánchez de la Ballesta collabora avec Aguilar Coutiño pour la rédaction de l'*Expostulatio Spongiae*.

et il avait en outre une vieille rancune à assouvir, car « où sont les galions d'Espagne ? » était une question qui troublait fort tout bon Espagnol. Dédié au pape Urbain VIII, le poème valut à son auteur la croix de saint Jean et le titre de docteur en théologie. Le *Laurel de Apolo* (1630), fastidieux éloge de quelque trois cents poètes, est aussi remarquable par ses omissions que par les flagorneries qu'il prodigue à des personnages insignifiants. La *Dorotea*, pièce en prose façonnée d'après le modèle de la *Celestina*, était une des œuvres favorites de Lope; elle est précieuse non seulement pour son style familier et charmant, retouché et poli trente ans après sa première composition, mais aussi comme une révélation que l'auteur fait de lui-même. Les *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634) se terminent par le poème héroï-comique *La Gatomaquia*, parodie brillante des poèmes épiques italiens, si riche d'esprit et de gaieté qu'on ne s'en lassera jamais.

La longue et magnifique carrière de Lope de Vega approchait de sa fin. Quelques insuccès au théâtre et le déclin de sa popularité attristèrent ses dernières années. La mort de son brillant fils, Lope Félix, noyé aux Indes Occidentales en 1634, l'affecta vivement. Peu après, la fuite de sa fille naturelle, Antonia Clara de Nevares, en compagnie d'un galant de la Cour, lui porta le coup fatal. Il tomba dans une mélancolie profonde, et chercha à expier ses fautes en se meurtrissant à coups de discipline au point que les murs de sa chambre étaient éclaboussés de son sang. Toutefois, il écrivit jusqu'à la fin. Ses derniers poèmes, un sonnet et *El Siglo de Oro*, furent composés le 23 août 1635. Quatre jours plus tard, Lope mourut. Tout Madrid suivit son cercueil, et le long cortège se détourna de la route directe pour passer sous les fenêtres du couvent où sa fille, sœur Marcela de San Félix, était nonne.

Cent cinquante-trois auteurs espagnols pleurèrent le Phénix dans la *Fama póstuma* (1636), de Pérez de Montalbán, et à Venise cinquante Italiens publièrent leurs lamentations sous le titre de *Essequie poetiche* (1636). Il fut enterré à Madrid, dans l'église de Saint-Sébastien; mais, par suite d'une négligence inconcevable, on ne connaît pas l'endroit précis où, après une existence si remplie de gloire et d'orages, le prodige de son époque dort, enfin apaisé, son dernier sommeil.

Lope s'était essayé dans tous les genres : le poème épique, la pastorale, le roman d'aventures, le poème narratif et historique, d'innombrables églogues, des épîtres, sans parler de courts récits ou contes, de sonnets sans nombre, de vers écrits à la moindre occasion. Ses lettres privées, volumineuses, pleines d'esprit, de malice et d'anecdotes risquées, sont aussi brillantes et amusantes qu'elles sont peu édifiantes. On allègue parfois que Lope répéta délibérément les ouvrages de Cervantes, et comme preuves on nous fait remarquer que la *Galatea* fut suivie par la *Dorotea*, le *Viaje del Parnaso* par le *Laurel de Apolo*. D'abord, les « sphères d'influence » exclusives ne sont pas admises en littérature; ensuite, ce prétendu argument est peu exact. La *Galatea* est un roman pastoral, la *Dorotea* n'en est pas un : le premier fut publié en 1585, le second en 1632. De plus, le *Viaje* parut en 1614 et le *Laurel de Apolo* en 1630, et le modèle immédiat des deux est le *Canto del Turia*, de Gil Polo. Il serait tout aussi raisonnable, — c'est-à-dire, ce serait le comble de la déraison, — de prétendre que *Persiles y Sigismunda* est une imitation du *Peregrino en su patria*. La vérité est que Lope suivit tous ceux qui innovèrent avec succès dans un genre quelconque : Héliodore, Pétrarque, l'Arioste, le Tasse. Un franc succès obtenu

par un autre éveillait chez lui le besoin de l'égaler, et la difficulté de répéter l'œuvre lui était un stimulant nouveau. Il était toujours prêt à accepter un défi. Sans s'effrayer du fait que Baltasar del Alcázar et Diego de Mendoza Barros l'avaient devancé, il écrivait, lui aussi, le *Sonnet sur un sonnet* intercalé dans la *Niña de Plata*. Il se laissait trop souvent séduire par ces tours de force : écrire plus que personne, écrire plus rapidement que personne, le grand poète se piquait de remporter ces victoires désastreuses.

Écourtée comme elle l'est, la liste qui précède des exploits littéraires de Lope suffirait à sa renommée ; mais elle ne parviendrait pas à expliquer cette incroyable popularité qui amena la publication d'un credo (supprimé par l'Inquisition de Tolède en 1647) commençant ainsi : « Je crois en Lope de Vega le tout puissant, le poète du ciel et de la terre. » Jusqu'ici nous n'avons atteint que le seuil de son temple[1]. Sa renommée unique est due au fait qu'il accomplit pour l'Espagne ce que Shakespeare a accompli pour l'Angleterre. Gómez Manrique, Encina, Gil Vicente et Lucas Fernández ouvrirent la marche en tâtonnant; l'influence de Torres Naharro, pour limitée qu'elle ait été, servit du moins à élargir l'horizon du théâtre espagnol; Rueda et Timoneda mirent le drame à la portée du peuple, faisant revivre, peut-être, dans leurs *pasos* et leurs *entremeses*, les *juegos de escarnios* qu'Alphonse le Savant avait interdits; Artieda, Virués, Lupercio Leonardo de Argensola et Cervantes se soumirent à de stériles préceptes que le dernier de ces auteurs aurait

1. Sa popularité s'étendit jusqu'en Amérique. Trois de ses pièces furent traduites en dialecte *nahuatl*, par Bartolomé Alba. Voir José Mariano Beristain de Souza Fernández de Lara : *Bibliotheca Hispano-Americana*, Mexico, 1816, vol. I, p. 64.

voulu imposer par une dictature littéraire. Cueva et Miguel Sánchez devinèrent seuls les méthodes que Lope devait développer en un art nouveau pour l'enchantement de l'humanité. Et Lope réussit au delà de toute ambition. Sans prendre une seule fois des airs de philosophe ou de pédant, plutôt dans un esprit railleur à ses propres dépens, il fait sa confession dans l'*Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* (1609). En théorie, il accepte les idées pseudo-aristotéliciennes de la Renaissance sur le drame ; en pratique il les rejette, en disant que le public qui paie n'en veut point. Toutefois, ce qui prend dans cet aveu la forme d'une excuse n'est en réalité qu'un légitime accès d'orgueil. Ce fut la tâche de Lope de briser les liens paralysants de ses prédécesseurs et d'enrichir son pays d'un drame qui fût sien. Il fit plus : par son seul effort il le dota de toute une littérature dramatique. La masse de ses productions atteint ici des proportions fabuleuses : en 1603, il avait déjà écrit deux cent trente pièces ; en 1609, leur nombre était de quatre cent quatre-vingt-trois ; en 1620, il en avouait neuf cents ; en 1624 le chiffre montait à mille soixante-dix, et en 1632 le total s'élevait à quinze cents. Selon Pérez de Montalbán, le total général, sans compter les *entremeses*, devrait comprendre mille huit cents pièces et plus de quatre cents *autos*. Quatre cent soixante-dix pièces et cinquante *autos* ont survécu ; mais il est possible que mainte pièce qu'on suppose perdue existe sous le nom d'autres dramaturges. S'il fallait accepter ces chiffres tels qu'ils sont, il s'ensuivrait que Lope écrivit plus que tous les auteurs du temps d'Élisabeth réunis. Rien d'étonnant à ce que Charles Fox fut décontenancé quand son neveu lord Holland parla des vingt millions de vers de Lope. Cependant, Lope sut unir, à un tel degré, la facilité à la perfection, que ceux qui

connaissent assez l'espagnol pour le lire n'éprouveront jamais un moment d'ennui, leur vie durant.

Dans son *Table-Talk*, Hazlitt proteste contre les racontages d'après lesquels Lope aurait écrit une pièce avant le déjeuner, et vraiment ces histoires ne reposent sur aucune base solide. Cependant, il dit avoir écrit cent fois une pièce entière en vingt-quatre heures et il a nécessairement les défauts inséparables de la hâte. Mais ce n'est pas comme un maître du détail artistique que les compatriotes de Lope, les seuls bons juges en la matière, le placent auprès de Cervantes. C'est avant tout et toujours un génie créateur. Il adapte la poésie populaire à des effets dramatiques, substitue des caractères à des abstractions, et, en un mot, exprime le génie du peuple. Il est vrai que son instinct dramatique outrepasse son exécution littéraire, qu'il approche constamment d'une forme parfaite d'expression sans jamais y parvenir tout à fait. Pourtant, il survit comme le créateur d'une forme originale. Aucun de ses successeurs ne put s'écarter des voies qu'il avait tracées; aucun d'eux n'inventa une variante radicale de la méthode de Lope. Tirso de Molina peut le surpasser parfois en force de conception et Ruiz de Alarcón l'emporter au point de vue de la signification éthique; mais Tirso et Alarcón ne font que développer la doctrine exprimée par le maître dans *El Castigo sin Venganza*, — la leçon de vérité, de réalisme, de fidélité aux usages du temps. Lope s'empara des bons germes qui existaient chez ses prédécesseurs, mais sa dette envers eux est légère. Il aurait trouvé sa voie sans eux. Sans Lope, nous n'aurions eu ni Tirso, ni Calderón : il est leur auguste père à tous.

D'après la rapidité avec laquelle il produisait, une bonne partie de son œuvre peut être considérée comme

improvisée; même en ce cas, il prend le premier rang parmi les improvisateurs et mérite qu'on le reconnaisse comme une sorte de « force naturelle déchaînée ». Il imaginait dans des proportions colossales; il inventait avec une aisance, un pouvoir, une persuasion qui sont écrasantes pour la plupart de ceux qui le suivirent, et son habileté divertissante est restée miraculeusement fraîche après trois siècles écoulés. Ses dons ne le laissent jamais en défaut, soit qu'il traite la tragédie historique, la légende héroïque, la reproduction de la vie picaresque, ou la comédie d'intrigue et de mœurs — la *comedia de capa y espada*. Celle-ci, la comédie de cape et d'épée, est presque autant son invention que le caractère *gracioso* ou comique, que l'*enredo* ou intrigue enchevêtrée, que l'intérêt féminin dans ses meilleurs ouvrages. Jusqu'ici la femme avait joué un rôle secondaire, incidentel, plaisant dans l'*entremés*, sentimental dans la pièce plus longue. Fort versé dans la galanterie, observateur expert, Lope plaça la femme dans son véritable cadre, comme le principe même du motif dramatique. Il professait, nous l'avons dit, une approbation abstraite des méthodes classiques; mais son impulsion naturelle prenait le dessus. Il ne pouvait être imitateur, sauf quand, dans ses propres termes, il imitait les actions des hommes et représentait les mœurs du temps. Il admit des règles dont, en pratique, il ne tint aucun compte, car il comprit que l'objet du théâtre est de captiver un auditoire, d'intéresser, de surprendre, d'émouvoir. Lope n'aurait rien eu à dire devant une salle vide : il savait qu'une pièce qui n'attire pas le public — pour le dessein de l'auteur — est une pièce mauvaise. On peut le lire avec un plaisir infini, et cependant il s'essaya rarement à écrire des drames pour les bibliothèques. L'émotion dans l'action était son but

et il y parvint avec une assurance qui le place parmi les dieux les plus fameux de la scène.

Il est difficile de dire à quel moment le génie dramatique de Lope fut accepté par son public : 1590 paraît une date vraisemblable. Il ne se soucia guère de publier ses pièces, bien que *El Perseguido* ait paru à Lisbonne dès 1603, dans une édition clandestine. Huit volumes de son théâtre étaient imprimés (1604-1617) avant qu'il se décidât à en autoriser un qui fut appelé la « Neuvième Partie » (1617); et après la publication de la Vingtième Partie en 1625, il n'imprima plus aucune pièce dramatique, bien qu'il en ait produit plus abondamment que jamais. Nous n'avons donc qu'un fragment de son théâtre : toutefois nous sommes en droit de supposer qu'il est suffisamment représenté par celles de ses œuvres qui nous sont parvenues. Et comme il s'y montre en pleine possession de ses moyens! Nul dramaturge espagnol n'a manié le dialogue d'une manière plus large et plus naturelle, nul n'a jamais montré un tact plus infaillible, une confiance plus assurée en ses propres ressources. Il n'essaie jamais de déconcerter son public par un ennuyeux acrostiche. Si compliquée que soit son intrigue (et il adore introduire une seconde intrigue dès que l'occasion s'en présente), il l'expose dès le début avec son évidente solution; mais personne ne saurait deviner quels moyens il va employer pour arriver à son dénouement. Jusqu'à la dernière minute, sa gaieté contagieuse, son invention vigilante surexcitent et vivifient l'intérêt.

On ne saurait prétendre qu'il n'a pas les défauts de sa facilité. Assailli par les directeurs de théâtres qui lui réclamaient sans cesse des pièces nouvelles, il commençait une comédie sans savoir quelle en allait être l'action, et il inventait une triple intrigue d'une complexité déroutante.

Malgré son habileté il ne savait pas toujours échapper à ces situations inattendues. Toutefois, il faut dire que de tels exemples sont rares chez lui : maintes fois son instinct dramatique le sauva là où d'autres moins bien doués auraient succombé. Ce serait une grave erreur de considérer Lope simplement comme un merveilleux fabricant de « pièces bien faites ». Il était poète et passé maître en versification; il savait créer un personnage; il construisait artistement ses pièces et n'ignorait pas ce qu'on peut ou ce qu'on ne peut pas faire sur la scène. Il lui suffisait, comme à Dumas, d'avoir « quatre tréteaux, quatre planches, deux acteurs et une passion », et au besoin, il s'élevait à la hauteur de toutes les situations. Dans une seule scène, dans un acte entier, on le lit avec surprise et ravissement, pour la force, la vérité, l'assurance dont il fait preuve. Pourtant des critiques inflexibles ont relevé de la négligence dans certains de ses derniers actes. Sans doute, comme cela arrive à tous les dramaturges du monde, il s'endort parfois avant que le rideau tombe, mais par contre, c'est précisément dans ses derniers actes qu'il atteint parfois le plus de grandeur.

Le fait qu'il pensait plus à un seul auditeur qu'à dix lecteurs devient évident après une étude un peu suivie de ses pièces. Lope n'avait guère de théories sur le style, et la simple beauté de l'expression n'est pas son principal objet; c'est pourquoi, à certains moments, sa merveilleuse habileté devient lassante. Mais après tout, c'est au point de vue historique qu'il faut le juger : son œuvre doit être comparée à ce qui a précédé et non à ce qui vint ensuite. Tirso de Molina, Calderón et Moreto sont les floraisons de la plante semée par Lope. Lope prit la farce telle que l'avaient laissée Diego Sánchez de Badajoz et Rueda, et sa verve étincelante et humaine sut

en transformer le rire rude et grossier. Héritier de la froide moralité du moyen âge, il l'anima du souffle de son imagination pieuse, comme en témoigne *La Siega*, ce joyau des *autos*. Il refaçonna l'informe collection de massacres que Virués prenait pour de la tragédie, et il produisit des effets de terreur et d'horreur avec un art tout personnel, un goût, une conscience, une vigueur délicate, inconnus avant lui. Et nous pouvons dire que la *comedia de capa y espada*, sous sa forme définitive, est sortie de son cerveau; car si Cueva en conçut vaguement l'idée, c'est Lope qui lui donna la forme et la vie.

Il n'est guère possible d'analyser, même en partie, l'immense production théâtrale que Lope a léguée au monde. Parmi ses meilleures tragédies, on compte *El Castigo sin Venganza*, version dramatique de la condamnation à mort, par le duc de Ferrare, de sa femme adultère et de son fils incestueux. Parmi ses drames historiques, genre dans lequel il est inépuisable, aucun ne surpasse *El mejor Alcalde el Rey*, avec Elvira, l'héroïne espagnole modèle, le baron féodal Tello, et le Roi protecteur de son peuple, imposant la justice aux plus haut placés, type des pièces de caractère, fort sympathique à l'aristocratique démocratie d'Espagne. Une version, poussée au noir, de ce même sentiment, est donnée dans *La Estrella de Sevilla*, dont l'argument est assez bref pour être cité. Le roi Sanche *el Bravo* aime la sœur de Busto Tavera, Estrella, fiancée à Sancho Ortiz de las Roelas. Ne réussissant pas à gagner Busto à ses desseins, le roi corrompt une esclave, pénètre dans la chambre d'Estrella où Busto le découvre et le défie, et d'où il s'échappe finalement sain et sauf. L'esclave, avouant son rôle dans le complot, est tuée par le frère de l'innocente héroïne. Le roi, alors, décide la

mort de Busto; il mande Sancho Ortiz, lui ordonne de tuer un certain criminel coupable de lèse-majesté et lui offre une garantie contre les conséquences. Sancho Ortiz détruit cette garantie, se fiant à la parole du roi, et demande seulement au souverain de lui accorder la main d'une dame qu'il ne nommera pas. Le roi consent et remet à Sancho Ortiz un papier portant le nom de l'homme condamné. Après un angoissant débat avec lui-même, Sancho Ortiz se résout à remplir son devoir envers son roi; il tue Busto, refuse de s'expliquer et il est condamné à mort. Finalement, le roi Sanche lui pardonne, reconnaît la part qu'il eut à ce meurtre et s'efforce d'amener un mariage entre Sancho Ortiz et Estrella. Les amants refusent et le rideau tombe sur la détermination d'Estrella d'entrer au couvent.

Brièvement racontée, cette histoire ressemble à cent autres : entre les mains de Lope, elle palpite de vie, de mouvement et d'émotion. Son dialogue est rapide, approprié et convaincant, qu'il personnifie la passion aveugle du roi, l'incorruptible honneur de Busto, ou l'idéal féodal de Sancho Ortiz, la force et la douceur d'Estrella. Lope est le premier et le meilleur maître du dialogue espagnol; moins puissant mais plus fin que Tirso; moins grandiloquent et moins lyrique, mais plus naturel que Calderón. L'emploi, dans le drame, de formes métriques a persisté à peu près tel qu'il l'a sanctionné, bien qu'aucun de ses successeurs ne l'égale en variété : les *décimas* pour les plaintes, le *romance* pour l'exposé, la *lira* pour la déclamation héroïque, le sonnet pour marquer un arrêt, la *redondilla* pour les passages d'amour. Sa gaieté, sa légèreté de touche, l'abondance de ses moyens s'observent surtout dans *La Dama melindrosa*, la meilleure des pièces de cape et d'épée que Lope lui-

même pouvait écrire. Il donne un exemple de la façon dont il peut traiter un sujet sinistre dans *Dineros son Calidad*, où l'usage qu'il fait de la statue du roi de Naples s'adressant à Octavio se rapproche singulièrement de la scène où Tirso anime la statue du commandeur contre don Juan.

Il n'est pas facile de décider si Tirso a pris ou non à Lope cette idée : s'il la lui doit, il n'est pas plus coupable que ses confrères. De tout temps, les dramaturges de toutes nations ont trouvé avantageux de faire des emprunts — très légitimes d'ailleurs — à Lope. La tradition veut qu'Alexandre Hardy l'ait exploité copieusement, mais on chercherait vainement des traces de cette utilisation dans les pièces de Hardy qui ont été imprimées : par contre, on y trouve *La Force du Sang* et *La Belle Égyptienne*, ce qui prouve que ce mauvais dramaturge avait lu la traduction des *Novelas* de Cervantes publiée (1615) par de Rosset et d'Audiguier. En laissant de côté l'utilisation de *El mayor imposible* dans *La folle gageure* de Boisrobert, il est certain qu'un bon nombre des pièces de Rotrou sont basées sur des drames de Lope : son *Heureux Naufrage* vient probablement de *El Naufragio prodigioso*, et à coup sûr sa *Bague d'oubli*, sa *Laure persécutée*, son *Heureuse Constance* et même son *Saint-Genest*, que Sainte-Beuve admirait fort, sont tirées de *La sortija del Olvido*, de *Laura perseguida*, de *El Poder vencido* et de *Lo verdadero fingido*. D'Ouville, dans les *Morts vivants*, dans *Aimer sans savoir qui*, dans l'*Absent chez soi*; Montfleury dans l'*École des jaloux*, Cyrano de Bergerac dans *Le Pédant joué* — dérivé de *El Robo de Elena* — exploitèrent Lope au profit du public français. Le *Don Sanche d'Aragon* de Corneille doit beaucoup au *Palacio confuso*; la *Suite du Menteur* doit encore plus à *Amar sin saber á quien*; et

l'on prétend même qu'il y a aussi de vagues rapports entre *Horace* et *El honrado Hermano*[1]. Quant à Molière, il a évidemment lu *Los Melindres de Belisa* avant d'écrire *Les femmes savantes* ; l'*École des maris* est une admirable combinaison de *La discreta enamorada* et *El mayor imposible*; l'*École des femmes* vient de *La Niña boba* et de *El Acero de Madrid*; *El Acero de Madrid* a encore contribué quelque peu au *Médecin malgré lui*; et peut-être *Tartufe* n'est-il pas tout à fait étranger à *El Perro del Hortelano*. On aurait plaisir à penser avec Klein que Shakespeare connaissait *Castelvines y Monteses* avant d'écrire *Roméo et Juliette*, mais est-ce possible? En tout cas Shirley avait lu *Don Lope de Cardona* avant de composer son *Young Admiral*, et quand on recherchera les sources du théâtre de l'époque de la Restauration anglaise, Lope prendra probablement place à côté de Calderón, de Moreto, et de Rojas Zorrilla comme un des modèles des imitateurs anglais. Sa dernière conquête importante fut Le Sage, dont le *Don Félix de Mendoce* est tiré de *Guardar y guardarse*.

Cependant, la gloire de Lope, comme celle de Burns, sera toujours locale. Cervantes, malgré toute sa saveur nationale, pourrait appartenir à l'humanité, Lope de Vega est l'incarnation de l'Espagne. Sa gaîté, sa souplesse, sa fécondité, son réalisme, sont, dans leur force, éminemment espagnols; sa forme négligée, son emphase, son inégalité, son désir de plaire à tout prix, sont de même, dans leur faiblesse, éminemment espagnols. Il lui manque la note universelle de Shakespeare, car il s'adresse

1. L'hypothèse que *El honrado hermano* a suggéré le sujet d'*Horace* semble reposer sur une remarque de Chorley qui identifia le premier de ces drames avec *Los Horacios*, pièce perdue que l'on connaît seulement par la mention que Lope en fait dans la liste du *Peregrino en su patria*.

surtout à son temps et non pas à tous les temps. Shakespeare, il est vrai, se dresse seul au-dessus de toutes les littératures; mais ce n'est pas une médiocre louange de dire que Lope le suit d'assez près. Le drame moderne a eu deux grands créateurs : Shakespeare et Lope, chacun interprétant le génie de son pays avec une suprématie sans précédent. Et tous deux subirent une période d'obscurcissement. La génération même que Lope avait, par sa fantaisie, étonnée, dominée et charmée, se tourna bientôt vers le culte de Calderón. A la fin du XVIIIe siècle l'Espagne connaissait surtout Lope dans les arrangements de Cándido María Trigueros; il ne profita même pas du mouvement romantique dirigé par les Schlegel et Tieck. Pour eux, comme pour Gœthe, la littérature espagnole était incarnée par Cervantes et par Calderón. La masse énorme de l'œuvre de Lope, la rareté des éditions de ses ouvrages, l'absence de traductions éloignaient les lecteurs. Dans les mains de Dionisio Solís, Lope le romantique fut transformé en un classique. C'est à Agustín Durán en Espagne et à Grillparzer que Lope doit d'avoir revécu dans sa forme originale[1], et à un degré plus modeste, lord Holland, John Rutter Chorley, et George Henry Lewes aidèrent à ce mouvement. La tendance présente serait peut-être de substituer une adoration sans discernement à une négligence non moins dénuée de bon sens. Toutefois, Lope mérite la gloire qu'il acquit et perdit, pour la gagner de nouveau, et qui maintenant s'accroît de jour en jour. Car s'il ne nous a légué que peu de chose qui soit d'un art parfait — comme *Los Pastores de Belén* — le monde lui est redevable d'une

1. Voir la savante étude de M. Farinelli : *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894.

forme nouvelle d'expression dramatique. Il n'est pas seulement un grand exécutant dans le drame romantique, un virtuose exceptionnel; il est quelque chose de plus : le représentant typique de sa race, l'origine d'un grand mouvement intellectuel. Le génie de Cervantes était universel et unique; celui de Lope était unique mais national. Tous deux sont immortels : mais bien que cela semble paradoxal, un second Cervantes serait un miracle plus vraisemblable qu'un second Lope de Vega.

En 1599, l'année qui suivit la publication de l'*Arcadia* de Lope, la tradition picaresque de *Lazarillo de Tormes* fut renouvelée par Mateo Alemán (1548-?1609) dans la *Primera Parte de Guzmán de Alfarache*. Ce titre fut rejeté par le public qui, au grand déplaisir de l'auteur, s'obstina à parler du *Pícaro*. On sait peu de chose de la vie d'Alemán, sinon qu'il prit son diplôme de bachelier à Séville en 1565. On suppose qu'il visita l'Italie, peut-être comme soldat; il occupa des fonctions au Trésor en 1568, et, vingt ans plus tard, il quitte le service du roi aussi pauvre qu'il y était entré. De même que Cervantes, il fut poursuivi (en 1594) pour des irrégularités dans ses comptes. Il émigra en Amérique en 1607, et un passage de son *Ortografía castellana*, publiée à Mexico en 1609, indique, croit-on, qu'il était imprimeur. L'abondance des épisodes et les réflexions morales que renferme *Guzmán de Alfarache* firent le succès du livre. On a dit que vingt-six éditions, formant un total d'environ cinquante mille exemplaires, parurent dans les six années qui suivirent la publication. En tous cas, seize éditions avaient paru en 1604. *Don Quichotte* même n'avait pas eu une pareille vogue, et *Guzmán* n'était pas moins populaire à l'étranger. En 1623, il fut admirablement traduit en anglais par James Mabbe et, à cette occasion,

Ben Jonson écrivit des vers à la louange du « Protée espagnol ». La version de Mabbe fut publiée la même année que le *First Folio* de Shakespeare, auquel Ben Jonson collabora aussi; et il est curieux de noter qu'alors que le *Picaro* atteignait sa quatrième édition en 1656, la troisième édition du *First Folio* n'était imprimée qu'en 1664.

Les réflexions et les exhortations vertueuses qui nous lassent autant qu'elles lassaient Le Sage, étaient fort du goût de Ben Jonson et de ses successeurs. Les aventures de Guzmán, décrotteur dans une auberge, voleur à Madrid, soldat à Gênes, bouffon à Rome, sont racontées avec une certaine impudence; mais l'« intention morale » s'impose avec une insistance qui va à l'encontre de son objet et les récits subsidiaires de Dorido et Clorinia, d'Osmín et Daraja, — procédé imité par Cervantes dans *Don Quichotte*, — sont des digressions inutiles et dénuées d'intérêt. La popularité du livre tenta un imitateur peu scrupuleux. Tandis qu'Alemán était occupé à sa dévote *Vida de San Antonio de Padua* (1604), ou peut-être à ses versions fragmentaires d'Horace, une suite apocryphe de *Guzmán* fut publiée (? 1602) par un homme de loi, de Valence, Juan Martí, qui prit le pseudonyme de Mateo Luján de Sayavedra. Martí avait réussi à voir le manuscrit de la seconde partie, déjà rédigée par Alemán, et en cela son procédé est plus vil que celui d'Avellaneda. Le calme que conserva Alemán sous cette provocation, contraste favorablement avec la pétulance de Cervantes. Dans la véritable Seconde Partie (1604), il reconnaît avec bonne humeur « le grand savoir » de son rival, « son esprit alerte, son jugement profond, ses bons mots agréables », ajoutant que « ses discours d'un bout à l'autre sont de cette qualité et de cette condition que

je leur envie fort, et je serais fier qu'ils fussent miens ». Ayant ainsi mis son rival en mauvaise posture, Alemán introduit parmi ses personnages un Sayavedra qui veut se faire passer pour un Sévillan, « mais tout ce qu'il me conta n'était que mensonges, car il était de Valence et son nom, pour de bonnes raisons, je ne le dévoile pas ». Cependant, Juan Martí est convenablement démasqué et nommé dans le quatrième chapitre du second livre. Son frère Sayavedra, qui figure comme l'acolyte de Guzmán jusqu'à ce qu'il finisse par se suicider, n'est imaginé que pour procurer divertissement et édification. Bien inférieur à *Lazarillo de Tormes* pour l'humour et l'observation caustique, *Guzmán de Alfarache* est une étude facile et bien écrite de la vie de l'aventurier, intéressante et amusante malgré sa prolixité onctueuse. Il a toujours eu de fervents admirateurs. Il fut utilisé dans *The Little French Lawyer* de Beaumont et Fletcher. Des critiques aussi différents que Chapelain et Lessing sont d'accord pour l'estimer le meilleur des romans picaresques.

On n'en peut dire autant de la *Pícara Justina* (1605) du médecin tolédan Francisco López de Úbeda : l'identification, trop longtemps admise, de cet écrivain avec le dominicain léonais Andrés Pérez, auteur d'une *Vida de San Raymundo de Peñaforte* (1601) et de deux volumes de sermons (1621-1622), ne repose sur aucun fondement, ainsi qu'on l'a tout récemment démontré[1]. La *Pícara Justina* fut longue à venir à maturité, car son auteur reconnaît l'avoir « augmentée après la publication de l'œuvre admirée du *pícaro* Guzmán » que Justina finit par épouser. Le livre possède une réputation notoire de lubricité; cependant, il est difficile de dire comment

1. Voir la *Revue hispanique* (1903), vol. X, pp. 236-241.

elle lui est venue, car il n'est pas plus indécent que ne le sont généralement les romans picaresques. López de Úbeda n'a guère d'esprit ni d'invention; son style est défiguré par du pédantisme, des excentricités verbales et des inversions peu naturelles. Mais son vocabulaire capricieux, ses provincialismes bizarres lui donnent une certaine importance philologique qui expliquent les réimpressions de ce terne récit. López de Úbeda devance l'insignifiante découverte que fit Cervantes des *versos de cabo roto*, et, d'après l'attaque courroucée du *Viaje del Parnaso*, il semble que Cervantes se soit irrité d'avoir été prévenu par un confrère qui avait peut-être lu *Don Quichotte* en manuscrit[1].

Un essai du même genre, mais plus heureux, fut tenté dans les *Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregón* (1618), par Vicente Martínez Espinel (1550-1624), qui fut étudiant à Salamanque, d'où il fut expulsé temporairement en 1572. En 1574 il devint marin, puis se rendit à Séville, y mena une vie scandaleuse, s'embarqua pour l'Italie en 1598, passa alors aux Pays-Bas, revint en Espagne vers 1584, et entra dans les ordres quelque peu avant le 4 mai 1587. En 1591 Espinel fut nommé aumônier de l'hôpital à Ronda; il resta à Madrid, se contentant de recevoir les revenus de sa grasse prébende, et enfin, quand il dut forcément se fixer à Ronda, sa conduite désordonnée amena en 1597 une plainte formelle de la part des magistrats municipaux. En 1597 il fut privé d'un autre bénéfice qu'il avait; mais la fortune

1. A leur insu probablement, López de Úbeda et Cervantes avaient tous deux été devancés par Alonso Álvarez de Sorin, qui fut pendu en 1607. Voir Gallardo : *Ensayo de una Biblioteca española*, Madrid, 1863, vol. I, col. 285, et M. Rodriguez Marin : *El Loaysa de « El Celoso Extremeño »*, Séville, 1901.

le favorisait encore. Il fut bon musicien, inventeur, dit-on, de la cinquième corde de la guitare; et en 1599 ce mauvais prêtre obtint le poste d'aumônier et de maître de chœur auprès de l'évêque de Plasencia.

Les *Diversas Rimas* (1591) d'Espinel sont des exercices corrects et pleins de verve; ils renferment des versions d'Horace qui, au XVIIIe siècle, donnèrent lieu à d'ardentes polémiques entre Iriarte et López de Sedano. Pourtant c'est par son *Marcos de Obregón* qu'il est le plus connu. Voltaire prétendit que *Gil Blas* n'était qu'une traduction du livre espagnol qui fut traduit en français l'année même de sa publication; le seul point exact de cette opinion fantaisiste est que Le Sage emprunte des épisodes à Espinel comme à beaucoup d'autres. L'ouvrage est excellent en son genre, clairement écrit, plein d'inventions ingénieuses, d'observations spirituelles, et exempt des longues digressions qui font tort à *Guzmán de Alfarache*. En somme Espinel savait comment on construit un récit et comment on le suit, de sorte qu'on le lit encore avec plaisir.

Le roman picaresque devait fournir la substance de *la Vraie Histoire de Francion* de Charles Sorel, et du *Roman comique* de Scarron. De même l'*Almahide* de Mlle de Scudéri et la *Zaïde* de Mme de Lafayette dérivent du roman historique hispano-mauresque dont l'invention est due à un favori de Voiture, Ginés Pérez de Hita, de Murcie (vers 1604), qui servit contre les Maures dans les Alpujarras. Ses *Guerras civiles de Granada* furent publiées en deux parties (1595 et 1604). L'auteur feint de traduire un ouvrage arabe d'un prétendu Ibn Hamin, mais cette allégation est réfutée par le fait que l'autorité des chroniqueurs espagnols est invoquée comme définitive et que le point de vue de l'écrivain est manifeste-

ment chrétien. L'intérêt historique de l'ouvrage de Pérez de Hita est mince, mais la valeur réelle réside dans le tableau qu'il présente de la vie à Grenade pendant les dernières semaines qui précédèrent la capitulation. Défis, duels, intrigues, meurtres, joutes, divertissements et fêtes, tandis que l'ennemi est aux portes : tels sont les sujets du récit qui est écrit avec une grâce et un tact inaccoutumés. Les archéologues se joignent aux arabisants pour critiquer les détails de Pérez de Hita, et les historiens sont scandalisés par son dédain des faits; cependant, il paraît à la plupart plus maure que les Maures, et sa vive peinture d'une grande civilisation en ruines est plus impressionnante qu'aucune de celles que permettrait de faire un monceau de chroniques littérales. Son style est meilleur dans la première partie que dans la suite, où il est gêné par sa connaissance d'événements auxquels il prit part; toutefois il ne manque jamais d'intéresser et le charme de son style est permanent. On dit que Walter Scott déclara un jour que, s'il avait connu plus tôt les *Guerras civiles de Granada*, il aurait choisi l'Espagne comme cadre d'un de ses romans. Que ce soit vrai ou non, nous ne pouvons douter que Sir Walter n'ait lu avec délices le brillant ouvrage de son prédécesseur dans le domaine du roman historique.

Le *Romancero general*, publié à Madrid en 1600 et 1605, est souvent décrit comme une collection d'anciennes ballades. Ce terme d'« anciens » appliqué aux *romances*, nous l'avons déjà dit, a une signification toute relative [1]. Mais, dans son sens même le plus restreint, ce mot peut difficilement s'appliquer aux poèmes du *Romancero general* qui est, dans une large mesure, composé d'œuvres

1. Voir plus haut, pp. 117-118.

de poètes modernes. Un autre recueil fameux intitulé *Flores de Poetas ilustres de España* (1605) fut publié par Pedro de Espinosa : il renferme des spécimens de Camoens, de Liñán de Riaza, de Barahona de Soto, de Lope de Vega, de Góngora, de Quevedo, de Salas Barbadillo et d'autres versificateurs de moindre importance. Les productions de poètes secondaires, tels que López Maldonado, furent publiées en trop grand nombre; pourtant le *Cancionero* de ce même Maldonado (1586) révèle une combinaison d'habileté et de sincérité qui le distinguent de la tourbe des rimeurs abondants dont Pedro de Padilla (?1530-1586) est le type. On trouve des chants pieux, aussi simples que beaux, dans les recueils de Juan López de Úbeda et de Francisco de Ocaña qu'on peut étudier dans leurs *cancioneros* respectifs (1588 et 1604). Le plus important de ces chantres dévots fut José de Valdivielso (?1560-1636), auteur d'un long poème intitulé *Vida, Excelencias y Muerte del gloriosísimo Patriarca San José* (1607); mais ce n'est ni d'après cette ennuyeuse épopée sacrée, ni même d'après ses douze beaux *autos* qu'il faut juger Valdivielso. Ses dons lyriques, qui ne le cèdent guère pour la douceur et la sincérité qu'à ceux de Lope, sont plus évidents dans son *Romancero espiritual* (1612), où ses *romances* à Notre-Dame, ses *villancicos* sur la Nativité offrent ce même mélange de familiarité et de dévotion qu'on retrouve plus tard dans les *Noble Numbers* de Herrick.

La *Mosquea* (1615), parodie piquante, en douze chants, de la *Batrachomyomachie* et de l'*Énéide* forme un contraste curieux avec ces pieux exercices. L'auteur, José de Villaviciosa (1589-1658), ne donna plus de preuves de son réel talent après qu'il fut nommé chanoine à Cuenca. Pendant plus de quarante ans, du moins, il ne publia

rien, et son épopée burlesque des mouches et des fourmis a été éclipsée par la *Gatomaquia* de Lope; toutefois, pour l'esprit, la malice et la technique, Villaviciosa suit de près son rival.

A côté de ces productions burlesques, le souffle épique continuait à inspirer les poètes espagnols. Peu de temps avant la publication de *La Mosquea*, un prêtre de Grenade, Juan de Arjona (vers 1600), devança Pope et Gray en écrivant une version de la *Thébaïde* qui ne devait être imprimée qu'en 1855. Arjona avait conconsacré six années à cette traduction quand la mort le surprit : son œuvre fut achevée par Gregorio Morillo. Les efforts d'Arjona s'usèrent sur le lourd poème de Stace, mais ils témoignent d'une grande habileté métrique et de l'attrait persistant de la forme épique.

Un Sévillan, Diego de Ojeda, s'essaya à la poésie épique sacrée : la seule chose que nous savons de lui, c'est qu'il passa les meilleures années de sa vie comme missionnaire au Pérou. Il y a une grande dignité de conception et un don de mélodie touchante dans les douze livres de la *Cristiada* (1611) qui relate les événements survenus depuis la Cène jusqu'à la Mise au Tombeau; mais si l'on compare le discours de Luzbel dans le Pandémonium à la scène correspondante dans le *Paradis Perdu* de Milton, on y remarquera une infériorité dans l'art de l'exposition dramatique qui explique l'oubli excessif où est tombée l'œuvre ambitieuse de Ojeda. La biographie de son contemporain Alonso de Acevedo est encore plus obscure. Sa *Creación del Mundo*, publiée à Rome en 1615, est basée sur la *Semaine* de Du Bartas, mais le catholique espagnol a su éviter les excentricités verbales du huguenot gascon; il a amélioré le cadre du poème et il a ajouté des passages descriptifs d'une force

considérable qui le rendent digne de quelques-uns des éloges décernés par Gœthe à son prédécesseur français.

La préciosité, à laquelle Acevedo eut le bonheur d'échapper, défigure quelque peu les poèmes de Bernardo de Valbuena (1568-1627), évêque de Porto-Rico, qui écrivit, dit-on, une *Cristiada* aujourd'hui perdue. La plus ancienne de ses œuvres que nous possédions est *La Grandeza mejicana* (1604), souvent vantée, rarement lue. Sa renommée est due à *El Siglo de oro* (1608) et à *El Bernardo ó la Victoria de Roncesvalles* (1624) : le premier de ces poèmes imite l'*Arcadia* de Sannazaro et en exagère le côté artificiel dans des églogues d'un charme raffiné, tandis que *El Bernardo*, — où l'on note de nombreuses réminiscences de la traduction du *Roland furieux* par Francisco Núñez de Oria de Casarrubias del Monte, — est d'une rhétorique hautaine et contient de somptueuses descriptions scéniques. L'abondance de Valbuena (le *Bernardo* a près de cinquante mille vers!) fatigue les lecteurs modernes, et son emphase finit par être monotone. Il était venu trop tard pour écrire avec le véritable esprit épique, et le genre artificiel d'une époque est rarement à la portée d'une autre époque. Il s'en ressent, mais pourtant, dans ses meilleurs morceaux, le brillant de son coloris et la majestueuse cadence de ses périodes bravent l'effet du temps.

Ces poètes ne jouirent que d'une renommée restreinte et locale. Tout autre fut le cas d'un prosateur, le célèbre Antonio Pérez (1540-1611), secrétaire d'État de Philippe II. Ce fut un épistolier du plus haut talent. Qu'il s'essaie à la correspondance galante, à flatter de nobles patrons, à terroriser un ennemi par des allusions et des insinuations, sa phrase est toujours un modèle d'expression correcte et pleine de verve. Ses *Relaciones* (? 1598), qui

unissent à la dignité de l'homme d'État la souplesse rusée du juriste, sont rédigées sur un ton plus grave. Mais, en toutes circonstances, Pérez intéresse par l'heureuse nouveauté de sa pensée, la concision de ses aphorismes et la continuelle révélation de sa bassesse. On lui a souvent attribué une certaine influence sur le développement du *précieux* en France : le fait est peu probable, mais il est possible qu'il compte pour quelque chose dans la facture épistolaire du XVIIe siècle français.

Le plus grand de tous les historiens espagnols, JUAN DE MARIANA (1537-1623), se distingua à l'Université d'Alcalá de Henares, fut remarqué par Diego Láinez, général des Jésuites, et entra dans cet ordre. A vingt-quatre ans, il était professeur de théologie au collège des Jésuites, à Rome, d'où il passa en Sicile, puis à Paris. En 1574 il revint en Espagne et s'installa à Tolède, dans la maison de la Compagnie de Jésus. Il fut chargé d'examiner les accusations portées contre Arias Montano, dont la Bible Polyglotte parut à Anvers de 1569 à 1572. Montano était accusé d'avoir défiguré le texte hébreu, et la plupart des Jésuites le croyaient coupable. Mariana, après une enquête et un examen qui durèrent plus de deux ans, se prononça en faveur de Montano. Son traité *De Rege et Regis Institutione* parut en 1599, sans sanction officielle. D'Espagne, aucune objection ne s'éleva contre le livre, mais son chapitre VI, dans lequel il était dit qu'en certaines circonstances il est légitime de mettre un roi à mort, souleva à l'étranger de violentes protestations. On prétendit plus tard que si Mariana n'avait pas écrit ces pages en 1599, Ravaillac n'aurait pas assassiné Henri IV en 1610, et le livre de Mariana fut brûlé publiquement à Paris par la main du bourreau. Nous n'avons pas à nous occuper de ses sept traités latins, publiés à Cologne

en 1609; nous les mentionnons cependant parce que deux d'entre eux — l'un sur l'immortalité, l'autre sur la monnaie légale — amenèrent l'emprisonnement de l'auteur.

Le chef-d'œuvre de Mariana est son *Historia de España*, écrite, dit-il, pour faire connaître à l'Europe ce que l'Espagne avait accompli. Ayant en vue un public étranger, il écrivit ses vingt premiers livres en latin (1592), et il en ajouta dix autres dans la même langue (1609). Puis, songeant à son pays, il devint, par une heureuse inspiration, son propre traducteur. Sa version castillane (1601-1608-1617-1623) finit par former un nouvel ouvrage, car, en en publiant les éditions successives, il retrancha, amplifia, corrigea selon qu'il lui parut convenable. Le résultat de tous ces soins fut un modèle de prose historique. Mariana n'est pas minutieux dans ses méthodes, et son dédain de l'exactitude littérale ressort de sa réponse à Lupercio Leonardo de Argensola, qui lui avait indiqué une erreur de détail : « Je n'ai jamais prétendu vérifier chaque fait en détail dans une histoire d'Espagne; s'il m'avait fallu le faire, je n'en aurais jamais fini. » La réponse caractérise l'homme et son système. Il ne s'embarrasse pas de recherches spéciales, il accepte une légende quand c'est honnêtement posible, et il place dans la bouche de ses personnages des discours à la manière de Tite-Live. Son œuvre a survécu non comme une chronique exacte, mais comme un brillant exercice de littérature. Son savoir lui épargne facilement des erreurs trop grossières; son impartialité et son patriotisme sont inséparables, et ses caractères sont dessinés fermement et à grands traits; son style, avec une légère saveur d'archaïsme, est d'une grande dignité. « La plus remarquable union que nous ait donnée

le monde d'une chronique pittoresque et d'une histoire grave et sobre. » C'est en ces termes que Ticknor prononce son verdict, et la louange n'est pas excessive.

C'est un chroniqueur d'un genre très différent que l'Inca Garcilaso de la Vega (1540-1616), fils du *conquistador* Garcilaso et d'une Indienne noble, descendante de Huayna Capac. Ce soldat péruvien qui servit dans la campagne des Alpujarras est le premier Américain du Sud qui se soit fait une place importante dans la littérature espagnole. Sa traduction d'Abarbanel (1596) ayant été mise à l'Index, il fit un usage moins dangereux de son talent romanesque en relatant l'expédition de Fernando de Soto : *La Florida del Inca* (1605). C'est par cette œuvre et par ses *Comentarios reales* (1609-1617) qu'il survit. Le tableau qu'il présente des institutions et des pratiques indiennes est fantaisiste, et son patriotisme natif est stimulé à tel point par sa crédulité naturelle, qu'il prend souvent la légende pour des faits : sa chronique contient néanmoins beaucoup de choses précieuses autant qu'intéressantes, et la vivacité de son récit s'accorde avec le pittoresque de son sujet.

L'hérétique espagnol le plus typique de cette époque fut Cipriano de Valera (? 1532-1625). Il était moine à San Isidro del Campo, quand il embrassa les doctrines de la Réforme et s'enfuit (1557) prudemment à Genève, puis en Angleterre, où il se maria. Il est surtout connu par une version espagnole des Écritures : le Nouveau Testament fut publié à Londres en 1596, et la Bible entière à Amsterdam en 1602. Ce n'est qu'une réimpression (avec des retouches) de la traduction faite en 1569 par Casiodoro de Reina; mais Valera eut la bonne fortune de vivre à l'âge d'or de la prose castillane, et sa rédaction en profite.

Dans le camp orthodoxe, Pedro de Rivadeneyra (1527-1611) de la Compagnie de Jésus, fut un redoutable polémiste. Sir Francis Hastings qualifie en ces termes le but de l'ouvrage publié par le jésuite sur la Réforme en Angleterre : « Pour rendre notre nation haïssable, Rivadeneyra, un moine ribaud, a publié en espagnol un fort odieux discours sur le schisme. » Ceux qui n'éprouvent aucun goût pour les controverses surannées prendront plus de plaisir à la noble éloquence de *El Príncipe cristiano* (1599), où Rivadeneyra rivalise, non sans succès, avec Machiavel. Ce fut aussi l'ambition de Juan Márquez (1564-1621), dont le *Gobernador cristiano* (1612) est un exemple de style excellent et un trésor d'idées mûries, mais que ne saurait guère accepter l'ordinaire politicien d'aucune contrée. La prose parfaite du moine hiéronymite José de Sigüenza (1545-1601) a induit les meilleurs critiques espagnols à le placer à côté de Valdés et de Cervantes. Malheureusement sa *Vida de San Jerónimo* (1595) et son *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605) traitent de sujets qui n'intéressent que peu de lecteurs; mais malgré leur longueur ces ouvrages abondent en passages excellents et sont l'œuvre d'un véritable artiste.

L'érudition de l'époque est avantageusement représentée par un autre ecclésiastique, Bernardo Aldrete (?1560-1616), chanoine de Cordoue, auteur d'un intéressant traité intitulé *Del origen, y principio de la lengua castellana* (1606). A l'examiner à fond, la critique originale chez Aldrete pèche contre l'esprit critique; mais il y a chez lui quelques tendances libérales, de la curiosité intellectuelle, et une puissance d'exposition, toutes choses moins communes qu'il n'eût été à souhaiter. Son contemporain Alonso López (*Pinciano*, du nom de son lieu

de naissance, Valladolid), médecin de Doña María d'Autriche, sœur de Philippe II, veuve de l'empereur Maximilien II, faillit être célèbre avec ses *Pronósticos de Hipócrates* (1596), ouvrage en vers, et un malheureux poème épique, *El Pelayo* (1615), dont il se glorifiait immodérément. Mais avec sa *Filosofia antigua poética* (1596), commentaire, sous forme de lettres, de la *Poétique* d'Aristote, il nous a laissé un monument qui le classe au rang des humanistes espagnols les plus distingués. López Pinciano est fermement attaché à la vieille tradition classique et il blâme implicitement le mouvement romantique dont Lope de Vega était le chef : aussi bien par le résultat que par la rareté de son traité, on voit qu'il n'eut pas d'influence sur la pensée de son temps. Mais il ne manque pas de qualités littéraires d'un rang élevé : science, observation, goût, et un style d'une saveur archaïque en rapport avec ses desseins didactiques.

CHAPITRE X

L'ÉPOQUE DE PHILIPPE IV ET DE CHARLES II (1621-1700).

Le règne de Philippe IV promet, dès son début, d'être une des belles périodes de l'histoire d'Espagne. A Madrid, dans le deuxième quart du XVIIe siècle, la cour espagnole est d'une splendeur qui précède et dépasse peut-être celle du Roi-Soleil. Nous sommes trop enclins à nous imaginer Philippe tel que Velázquez nous le représente « sur son barbe de Cordoue, ce roi superbe des chevaux, la monture la plus digne d'un souverain », et à nous rappeler la louange que William Cavendish, premier duc de Newcastle, prodiguait à ses talents d'écuyer : « Le grand roi d'Espagne défunt, non seulement aimait le cheval et le comprenait, mais il était absolument le meilleur cavalier d'Espagne. » Il ne se passionnait pas uniquement pour la chasse; les arts et les lettres furent son souci constant. Quand Velázquez, à peine âgé de vingt ans, était encore inconnu, le roi devina son génie et en fit le peintre de la cour. Il nomma aussi Alonso Cano chanoine à Grenade, et quand

le chapitre protesta que l'artiste savait peu de latin et encore moins de grec, Philippe eut une réponse qui fait honneur à son goût et à son cœur : « D'un trait de plume je puis faire des chanoines comme vous par vingtaines : mais Alonso Cano est un miracle de Dieu. » Lorsque le maître de Velázquez, l'étrange Herrera, fut accusé de fabriquer de la fausse monnaie, le roi intervint et dit : « Souvenez-vous de sa sainte Herménégilde. » La musique charmait le roi, et les comédies du Buen Retiro rivalisaient avec les *masques* de Whitehall. Les antichambres royales étaient pleines d'hommes de génie. Lope de Vega était à l'apogée de sa gloire. Vélez de Guevara était le chambellan du roi; Góngora, chapelain de la cour, haï, envié et admiré, était le chef redouté d'une école combative; son disciple Villamediana répandait la terreur avec ses épigrammes meurtrières et ses coups de langue haineux; le vieux Mariana représentait la meilleure tradition de l'histoire espagnole; Argensola le jeune était chroniqueur officiel d'Aragon; Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón et Rojas Zorrilla emplissaient de leurs créations les théâtres; le satirique Quevedo allait devenir secrétaire du roi; Calderón conquérait, avec la gloire, la faveur royale.

Dans un précédent chapitre, nous avons parlé du dramaturge Lupercio Leonardo de Argensola. Son frère, Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), fut ordonné prêtre, et, grâce à l'influence du duc de Villahermosa, il devint recteur de la ville dont son patron portait le nom. *La Conquista de las Islas Molucas* (1609), écrite à la requête du comte de Lemos, ne dénote guère de préoccupations critiques, mais son tissu de légendes primitives, romanesques et même sentimentales revêt un charme nouveau dans la narration polie et soignée

de l'auteur. En 1611, avec son frère, il accompagna Lemos à Naples, excitant par là la colère de Cervantes qui, comme on le voit d'après un passage du *Viaje del Parnaso*, avait espéré faire partie de la suite du vice-roi. Ce désappointement était naturel, et cependant nous devons nous réjouir de la décision de Lemos, car le voyage de Cervantes à Naples aurait pu nous coûter les *Novelas* et nous aurait certainement privés de la seconde partie de *Don Quichotte*. D'ailleurs, les Argensola, qui étaient d'origine italienne, étaient mieux préparés que Cervantes aux affaires d'Italie. Bartolomé se fit des amis de tous côtés à Naples et à Rome. En 1613, il succéda à son frère comme historiographe d'Aragon, et en 1613, il publia une suite à l'ouvrage de Zurita, les *Anales de Aragón*, suite qui relate les événements des années 1516 à 1520 avec une minutie qui finit par fatiguer en dépit des grâces que déploie l'historien. Les *Rimas* des deux frères, publiées après leur mort, en 1634, par le fils de Lupercio, Gabriel Leonardo de Albión, reçurent l'approbation de Lope de Vega qui déclara que les auteurs « étaient venus d'Aragon pour réformer, parmi nos poètes, la langue castillane, qui souffrait de nouvelles phrases horribles, plus propres à déconcerter qu'à embellir ».

Ceci n'est que l'exagération d'une vérité, due à l'aversion de Lope pour le gongorisme sous toutes ses formes. Horace est le maître que se proposent les Argensolas, et leur traduction de l'ode *Beatus ille* et de la satire *Ibam forte via sacra* est un modèle. La correction classique de leur style forme un contraste curieux avec les innovations de leur époque. Lupercio, accaparé par la politique, l'histoire et le théâtre, ne put consacrer que de rares loisirs à la poésie, et la plupart de ses vers

furent détruits après sa mort; cependant, si imparfaitement représenté qu'il soit, la finesse de l'esprit, la pureté d'expression et la forme élégante de ses morceaux lyriques lui donnent le droit de figurer parmi les poètes castillans de second rang. Quant à Bartolomé, il a les mêmes qualités naturelles que son frère, mais son fonds est plus solide. Esprit dur et dogmatique, idolâtre de Térence, ayant un respect aveugle pour la convention, il était considéré comme le porte-étendard des anti-gongoristes. Doctrinaire trop endurci pour rechercher la popularité, il se contenta des applaudissements d'une coterie littéraire et n'eut aucune influence réelle sur son époque. Cependant, ses préceptes n'étaient pas sans mérite, et son art, toujours soigné, atteint parfois une véritable hauteur.

Par tempérament autant que par l'éducation, le recteur de Villahermosa n'était guère apte à tenir tête à un génie viril comme Luis de Argote y Góngora (1561-1627), chef idéal d'un mouvement agressif. Fils du corrégidor de Cordoue, il adopta le nom de sa mère. A l'âge de quinze ans, il vint étudier le droit à Salamanque, en vue de suivre la profession de son père; mais ses études ne furent jamais sérieuses, et bien qu'il ait pris son diplôme de bachelier, il consacrait la majeure partie de son temps à l'escrime et à la danse. Dès 1585, quand Góngora reçut les ordres mineurs, Cervantes le mentionne comme un « génie rare et sans second », — *raro ingenio sin segundo*, — et, bien que les compliments de Cervantes soient accordés un peu trop à tort et à travers pour avoir une signification, la mention implique au moins que l'on reconnaissait ce que promettait Góngora. Nous n'avons que peu de détails sur ses débuts; il est vaguement question d'une affaire de cœur avec une dame

de Valence, Luisa de Cardona, qui finit par entrer dans un couvent de Tolède. Ce sont problablement des commérages : Góngora ne semble avoir eu qu'un seul démêlé avec ses supérieurs, quand ceux-ci, en 1589, lui reprochèrent d'être peu recueilli aux offices et d'avoir assisté aux courses de taureaux. Sa réputation de poète, aidée par la parenté de sa mère avec la maison ducale d'Almodóvar, valut à Góngora, peu avant 1589, un canonicat à Cordoue; ce léger surcroît de ressources lui permit de visiter la capitale, où il fut salué comme un bel esprit et un brillant poète. Jusque-là, sa renommée était restée locale, mais quand quelques-uns de ses vers furent publiés dans les *Flores de poetas ilustres* (1605) d'Espinosa, elle gagna toute l'Espagne. En 1606, ou peut-être même plus tôt, Góngora fut ordonné prêtre. Lorsque le favori, le duc de Lerma, tomba en disgrâce, Góngora s'attacha à Sandoval qui lui fit octroyer une petite prébende à Tolède. Devenu chapelain du roi, le cercle de ses amis s'élargit et son influence littéraire s'accrut d'autant. Une histoire grossièrement exagérée le fait mourir fou. En 1626, il eut une crise cérébrale et perdit la mémoire; il traîna pendant un an et mourut d'apoplexie à Cordoue, le 24 mai 1627. Il fut inhumé à la cathédrale, dans la chapelle de San Bartolomé.

Un *entremés* d'une authenticité suspecte intitulé *La Destrucción de Troya*, une pièce appelée *Las Firmezas de Isabel*, et deux fragments, la *Comedia Venatoria* et *El doctor Carlino* nous restent pour prouver que Góngora écrivit pour le théâtre. Qu'il ait jamais été joué, c'est une question douteuse, et en tous cas il n'avait guère de dons dramatiques. Il était si étrangement insoucieux de ce qu'il écrivait qu'il ne prenait même pas la peine d'en conserver une copie, et une remarque qu'il fit

pendant sa dernière maladie indique qu'il était peu satisfait de ses productions artistiques : « A peine avais-je commencé à savoir un peu les premières lettres de mon alphabet que Dieu m'appelle à Lui : que Sa volonté soit faite. » Ses poèmes, qui circulaient en manuscrit, subirent de tels changements que souvent l'auteur ne reconnaissait plus ses vers quand ils lui revenaient; et, sans l'officieuse piété de Juan López de Vicuña, qui exagère peut-être l'importance de son rôle, Góngora aurait pu n'être pendant longtemps pour nous que l'ombre d'un grand nom. Vicuña passa, dit-il, vingt ans à rassembler les poésies qu'il publia, l'année même de la mort du poète, sous le titre pompeux de : *Œuvres en vers de l'Homère espagnol.* Une autre édition parut en 1633, par les soins de Gonzalo de Hozes y Córdoba. Mais Góngora ne peut être lu que dans l'édition publiée tout récemment par M. Foulché-Delbosc, d'après les textes recueillis par Antonio Chacón, seigneur de Polvoranca, soumis à l'ultime revision du poète et offerts ensuite à Olivares. Nous avons là, sous leur forme définitive, vingt-trois mille vers dont l'authenticité est indiscutable, et l'intérêt qu'ils présentent est accru par ce fait que chacune des quatre cent vingt pièces du recueil porte la date de sa composition. De 1580 à 1626, c'est-à-dire de sa première jeunesse à la veille de sa mort, nous pouvons suivre année par année le développement et l'évolution du grand poète. Bien peu d'écrivains de cette époque peuvent être étudiés dans de semblables conditions.

Góngora, en fidèle observateur de la tradition littéraire et en imitateur respectueux de Herrera, débuta par l'ode. Sauf que son ton est plus noble et que son exécution est plus consciencieuse, ses premiers essais ressemblent à ceux de ses contemporains. Loin de mon-

trer aucune originalité capricieuse, il encourt le reproche d'une dévotion excessive pour ses maîtres : il leur prend tout : sa pensée, sa méthode, sa forme, ses ornements. Un bon exemple de sa première manière est l'Ode à l'Invincible Armada. De tous les disciples d'Herrera, aucun plus que Góngora ne se rapproche de lui pour la mélodie lyrique, l'habileté technique, la distinction et la finesse de l'expression. A ce moment déjà, on trouve l'indice vague des qualités sous lesquelles devait succomber l'auteur. Góngora fait prévoir un maître de la raillerie et du sarcasme. La grandiloquence et l'emphase développées par Herrera sont poussées plus loin encore par le jeune poète de Cordoue, qui y ajoute un goût personnel pour les traits d'esprit recherchés et les métaphores extravagantes. Mais la contradiction intellectuelle coûtait peu à Góngora : ses transformations sont parmi les plus complètes de l'histoire. Renonçant aux sublimités de l'ode, une discipline rigoureuse lui apprit à exceller par une belle simplicité, des images gracieuses, un esprit courtois. Quel contraste, par exemple, entre l'emphatique dignité de son Ode à l'Invincible Armada (*Oda al armamento de Felipe II contra Inglaterra*), et la fantaisie charmante de *Amor puesto en razón*!

Pour les raffinements d'imagination et les effets brillants, Góngora a rarement été dépassé; cependant, ces exercices légers ne lui amenèrent pas la renommée qu'il attendait. Il feignait de mépriser la popularité, déclarant qu'il voulait « faire quelque chose qui ne serait pas pour le commun », mais nul n'était plus empressé que lui à courtiser l'approbation. S'il n'enchantait pas son public, il pouvait le surprendre et l'étonner, et il voulut alors fonder l'école qu'on a nommée le *culteranismo*, affecta-

tion[1] remontant au moins jusqu'aux raisons déraisonnées de Feliciano de Silva qui charmaient la folie de Don Quichotte. On ignore à quel moment précis il commença à pratiquer cette nouvelle forme d'art; mais il paraît fort possible qu'il ait été devancé par un jeune soldat, Luis de Carrillo y Sotomayor (1583-1610), dont les vers posthumes furent publiés en 1611. Carrillo avait servi en Italie où il subit le charme de Giovanni Battista Marino, alors en plein renom, bien que son *Adone* (1623) fût encore inédit; et ce sont peut-être les *Obras* de Carrillo qui contiennent d'une manière évidente les premiers indices de la mode nouvelle. Un bon nombre des poèmes de Carrillo sont dignes de louanges pour leur musique verbale, et ses églogues surtout se distinguent par la sincérité des sentiments et de l'expression. Mais on n'y fit guère attention : Carrillo se contentait de faire bien ce que Lope de Vega faisait mieux, et les mérites réels du poète-soldat, mort jeune, furent négligés par une génération à qui deux éditions de ses œuvres suffirent.

Cependant, on prétend que c'est le *Sonnet à la Patience de son Espoir jaloux*, de Carrillo, qui révéla à Góngora les possibilités d'une révolution. Lorsque Carrillo parle de « la mer altière qui baigne le front aveugle du ciel sourd » il fait une phrase sans goût qui ne gagne rien à une inversion outrée. Mais il se trouva que les concetti de ce genre étaient une nouveauté dans la poésie castillane, et Góngora qui, dans le recueil d'Espinosa, avait déjà manifesté une tendance à la préciosité, résolut de développer l'innovation. Peu de questions sont plus débattues et moins bien comprises que celle

1. Selon Lope de Vega (*Epístola á Don Francisco de Herrera Maldonado*), le mot fut inventé par Jiménez Patón, le précepteur de Villamediana.

du gongorisme. Un critique aussi sérieux que Karl Hillebrand a porté cet étrange jugement : « Les marinistes italiens et allemands n'étaient pas les seuls imitateurs des gongoristes espagnols : l'euphuïsme anglais du temps de Shakespeare provient lui aussi du *culteranismo* d'Espagne. » On se refuse à accuser Hillebrand d'avoir écrit des absurdités, mais ici, il n'en est guère éloigné. L'*Euphues* de Lyly fut publié en 1579, alors que Góngora étudiait encore à Salamanque, et Shakespeare mourut quelque douze ans avant qu'un vers des derniers poèmes de Góngora ait été imprimé. Les érudits espagnols rejettent toute responsabilité de l'euphuïsme. Ils refusent d'admettre que les traductions de Guevara, faites par North ou lord Berners (1534 et 1537) aient produit les effets qu'on leur attribue, et ils prétendent avec raison que le gongorisme n'est que la forme locale d'une maladie qui régnait dans l'Europe entière. Quoi qu'il en soit, il ne peut exister entre l'euphuïsme anglais et le gongorisme espagnol d'autre rapport que celui d'une origine italienne commune. Et il en est de même pour ce qui concerne la France. M. Gustave Lanson a démontré que Saint-Amant et Théophile n'ont pris à Góngora rien de plus que le titre de leurs *Solitudes*. Malherbe et Voiture, comme l'a prouvé le même érudit, ont traduit une ou deux des *letrillas* de Góngora, et c'est à ce dernier encore que Scarron emprunte la meilleure partie de son ode burlesque : *Léandre et Héro*. Mais il n'existe absolument aucune preuve d'une influence gongoresque réelle sur l'école française *précieuse*.

Le gongorisme dérive directement du marinisme à ses débuts, propagé en Espagne par les poèmes de Carrillo, bien que l'on doive avouer que les extravagances mêmes de Marino sont peu de chose à côté de celles de Góngora.

Ceci, en fait, n'a rien de surprenant, car les concetti de Marino lui sont, pour ainsi dire, naturels, alors que ceux de Góngora ne sont le plus souvent que pure affectation. Il renonça volontairement à sa simplicité et s'adonnna aux antithèses artificielles, aux métaphores exagérées, aux inversions violentes à la manière de Villena et de Mena. Les autres poètes s'adressant au vulgaire, il charmerait les gens cultivés : *los cultos*. De là, le nom de *culteranismo*. Il est bon de dire aussi que Góngora a été blâmé pour bien des fautes qu'il n'a pas commises. Ticknor, en particulier, perd la tête chaque fois qu'il mentionne le nom du poète, et l'expose au ridicule en donnant une traduction littérale de ses plus téméraires audaces. C'est ainsi qu'il choisit un passage de la première des *Soledades* et représente Góngora célébrant les louanges « d'une jeune fille si belle, qu'avec ses deux soleils elle grillerait la Norwège, et blanchirait l'Éthiopie avec ses deux mains ». Aucun poète ne survivrait probablement à l'épreuve d'une traduction si délibérément sèche. Cependant, après avoir reconnu tous ses mérites, il faut bien convenir que Góngora excelle à dissimuler ce qu'il veut dire. Toutefois, ses pires défauts furent exaltés par les uns comme des beautés et il eut des disciples qui proclamèrent avec le Fabrice de Le Sage, que leur maître était « le plus beau génie que l'Espagne ait jamais produit ». Un écrivain illustre entre tous avoua de bonne heure sa conversion : Cervantes se déclara un admirateur du *Polifemo*, qui est peut-être l'ouvrage le plus difficile de Góngora. Mais le *culteranismo* n'allait pas l'emporter sans lutte. En 1613, l'un des meilleurs érudits de l'Espagne, Pedro de Valencia, fut le premier à engager le combat en dénonçant les gongorismes des *Soledades* et du *Polifemo*. Vraiment, en

lisant ces productions, on pense trop souvent à la remarque de Fabrice à propos du sonnet que Gil Blas ne parvenait pas à comprendre : « C'est l'obscurité qui en fait tout le mérite. » La protestation de Valencia fut suivie par celle de Juan Martínez de Jáuregui, dont la préface à son volume de *Rimas* (1618) est un manifeste contre ces poèmes « qui ne contiennent qu'un embellissement de mots, et sont des fantômes sans corps ni âmes ». Jáuregui revint à l'attaque dans son *Discurso poético* (1624), qui est un réquisitoire formel contre tout le mouvement gongoriste. Ce traité mérite d'être étudié, non moins pour les saines doctrines qu'il expose que pour le style admirable de l'écrivain dont le ton courtois est une exception parmi les polémistes de l'époque. Jáuregui est le porte-parole du groupe de Séville, et Manuel Faria y Sousa parle au nom du Portugal. La théorie poétique de Faria y Sousa est des plus simples : il n'y a qu'un grand poète au monde et son nom est Camoens. Il transforme les *Lusiades* en une terne allégorie où Mars représente saint Pierre et Adamastor Mahomet; il déclare que le Tasse est « commun, trivial, indigne d'être mentionné, pauvre de savoir et d'invention »; d'accord avec ces principes, il reproche à Góngora de n'être pas un allégoriste et il proteste que le placer au même rang que Camoens c'est « comparer Marsyas à Apollon, une mouche à un aigle ».

Les gongoristes trouvèrent un adversaire plus formidable en Lope de Vega, qu'on accusait lui aussi d'obscurité et d'affectation. Bouhours, dans sa *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), raconte que l'évêque de Belley, Jean-Pierre Camus, rencontrant Lope à Madrid, l'interrogea sur la signification d'un de ses sonnets. Avec sa bonne humeur habituelle, Lope écouta

et « ayant leû et releû plusieurs fois son sonnet avoua sincèrement qu'il ne l'entendoit pas luy mesme ». Il dut lui répugner d'agir contre Góngora, pour qui il avait une vive sympathie : « C'est un homme que je dois estimer et aimer, acceptant de lui avec humilité ce que je puis comprendre, et admirant avec vénération ce que je ne puis pas comprendre. » Toutefois, il aimait la vérité, (telle qu'il la comprenait) plus qu'il n'aimait Socrate. « Vous pouvez faire un poète *culto* en vingt-quatre heures : quelques inversions, quatre formules, six mots latins ou des phrases emphatiques — et le tour est joué, » écrit-il dans sa *Respuesta*; et il fait suivre d'un sonnet burlesque ces franches déclarations.

Góngora fit peu de cas de Faria y Sousa et des autres : il s'acharna sur Lope comme sur sa victime, le poursuivant d'une rancune toujours en éveil. Il y a quelque chose de pathétique dans les efforts que faisait le dictateur pour adoucir son bourreau. Dans ses livres, il redouble de politesse et de flatteries à l'adresse de Góngora; il dédie à Góngora sa pièce *Amor secreto* : il écrit à Góngora une lettre pour dissiper un malentendu causé par un certain Mendoza; il répète à ses intimes les bons mots de Góngora; il fait personnellement des ouvertures à Góngora dans des réunions littéraires, et si Góngora n'est pas envers lui positivement grossier, Lope rapporte le fait au duc de Sessa comme un triomphe. En dépit de toutes ces prévenances, Lope ne réussit pas à se concilier les bonnes grâces de son ennemi qui le regardait à bon droit comme le principal obstacle au succès du *culteranismo*. La guerre fut menée avec une singulière férocité, Lope, insouciant, se laissant surprendre à chaque instant. « Enlève de tes armes ces dix-neuf tours, » rimait Góngora, raillant la manie nobi-

liaire de Lope. Ses amours avec Marta de Nevares Santoyo furent le sujet de cinglantes pasquinades. Un passage de la *Filomena* agrémente l'histoire de Persée et d'Andromède d'une allusion flatteuse à un poète dont Lope ne donne pas le nom « pour ne pas causer d'ennui ». L'exemplaire de la *Filomena* que possédait Góngora existe encore, avec, en marge, cette annotation holographe : « Si c'est de toi que tu veux parler, Lopillo, alors tu es comme un idiot sans art ni jugement ». Et pourtant, Lope continue à ne pas faire attention à ces brutalités, et lorsque Góngora meurt, il compose un très brillant sonnet à la louange de ce « cygne du Bétis » pour qui son affection n'avait jamais changé.

Góngora vécut assez pour se rendre compte de son succès. Tirso de Molina et, plus encore, Calderón avec un grand nombre de jeunes dramaturges, laissent voir dans leurs pièces l'influence *culta*; Jáuregui, oubliant ses propres principes, accepta la mode nouvelle; Lope de Vega lui-même, dans ses derniers écrits, céda parfois à la préciosité. Quevedo commença par citer l'aphorisme d'Épictète : *Scholasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*, qu'il traduit librement : « L'animal *culto* est la risée de tout le monde. » Mais ce fut au tour de l'animal *culto* de rire en voyant Quevedo s'adonner au *conceptismo*, affectation d'un effet non moins désastreux que celui de Góngora. En même temps, des champions enthousiastes se déclaraient pour le maître de Cordoue. José Pellicer de Salas y Tovar prêcha l'évangile gongoriste dans ses *Lecciones solemnes* (1630); Martín de Angulo y Pulgar publia ses *Epistolas satisfactorias* (1635) en réponse aux censures de Francisco de Cascales; la *Defensa de la fábula de Piramo y Thisbe* (1636) fut imprimée par Cristóbal de Salazar Mardones; García de

Salcedo Coronel donna, de 1636 à 1646, d'énormes commentaires qui sont peut-être plus obscurs que le texte de son auteur, et plus tard, dans le lointain Pérou, Juan de Espinoza Medrano, recteur de Cuzco, écrivit un *Apologético en favor de Don Luis de Góngora, Principe de los Poetas líricos de España* (1694). Puis, comme Vera Tassis y Villarroel (ou qui que soit le biographe de Salazar y Torres) nous l'apprend, un jour vint où, dans les écoles des Jésuites, les élèves récitèrent, aux jours de solennités scolaires, les *Soledades* et le *Polifemo*. Le succès se changeait en triomphe.

Il fallut un siècle à l'Espagne pour se débarrasser du poison gongoriste, et le gongorisme est devenu maintenant, en Espagne même, le synonyme de tout ce qui est mauvais en littérature. Sans aucun doute l'influence de Góngora fut infiniment pernicieuse. Ses artifices de transposition furent trop aisément appris par les gens qui ne voient rien en dehors de ce qui saute aux yeux, ses effets audacieux furent répétés par des écrivains qui n'avaient rien de son talent d'exécution. Un sort à peu près semblable échut aussi à Paul Verlaine, qui aimait à croire que Góngora et lui étaient proches parents littéraires, et qui éprouvait quelque fierté à mettre en épigraphe à ses poèmes un vers du poète espagnol. Il est, et il a toujours été facile d'indiquer les défauts de Góngora, et pourtant on ne peut s'empêcher de lui témoigner de la sympathie pour sa campagne. Cervantes et Lope de Vega sont aussi dissemblables que deux hommes peuvent l'être, mais, par leurs méthodes hâtives et leur indifférence pour la perfection de la forme, ils sont cousins germains. Une facilité déplorable, l'emploi de phrases rebattues répétées sans discernement sont le plus souvent la tare des meilleurs ouvrages espa-

gnols. Góngora personnifie la réaction contre cette tendance. Ce ne fut peut-être pas seulement le désir de la notoriété qui le décida à s'engager sur les traces de Carrillo. Comme le prouvent ses premiers écrits, il avait une méthode plus sérieuse et une conscience artistique plus pure que ses confrères. Aucune négligence n'est visible dans ses poèmes de jeunesse, composés alors que son obcurité ne connaissait pas les encouragements. Il est juste de croire que par la suite son ambition ne fut pas uniquement égoïste et qu'il aspira à renouveler, ou plutôt à étendre, le style poétique de son pays.

Le but que Góngora se proposait était excellent. S'il ne réussit pas à l'atteindre complètement, ce fut en partie parce qu'il remplaça trop souvent les idées par des mots et aussi parce que ses disciples travestirent ses théories, comme Chivers travestit Poe. Probablement, de même que beaucoup de grands écrivains l'ont fait, il prit plaisir à interloquer le philistin et à ahurir le bourgeois; mais ses intentions dépassaient de telles fantaisies, et bien qu'il n'ait pas réussi à imposer d'une façon permanente ses doctrines, ses efforts ne furent pas vains. Si, désormais, quelque écrivain espagnol eut les scrupuleux soucis de l'artiste, s'il chercha à éviter la banalité, à exprimer de hautes pensées en termes de beauté, il en fut redevable, peut-être à son insu, à Góngora, qui laissa la langue castillane plus riche qu'il ne l'avait trouvée. On a oublié les *Soledades* et le *Polifemo*, mais nombre de mots et de phrases qui valurent à leur auteur d'être blâmé, sont maintenant d'un usage constant. *Culteranismo* à part, Góngora se place parmi les meilleurs lyriques de son pays. Cascales, qui fut à la fois son ami et son adversaire, disait qu'il y avait deux Góngora, l'un, ange de lumière, et l'autre, ange de ténèbres; et la

remarque est vraie en tant qu'elle implique que son air de distinction ne l'abandonne en aucune circonstance. Le Góngora de la première manière est de beaucoup le meilleur, mais, même dans ses égarements ou ses aberrations, il reste toujours un grand, un très grand artiste.

De ses disciples, aucun n'est plus connu que Juan de Tassis y Peralta, deuxième Comte de Villamediana (1580-1622), dont la famille était originaire de Bergame. Son arrière grand-père servit sous Charles-Quint; son grand-père fut le premier de sa maison à habiter l'Espagne où il s'allia par le mariage à l'illustre famille d'Acuña; son père, Juan de Tassis y Acuña, fut ambassadeur à Paris et envoyé extraordinaire à Londres. Villamediana eut pour précepteurs deux hommes de lettres éminents : Bartolomé Jiménez Patón, auteur de *Mercurius Trismegistus* (1621), et Luis Tribaldos de Toledo, qui publia les poésies de Figueroa et la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza. En quittant Salamanque, Villamediana fut attaché à la maison du roi, et, en 1601, il épousa Ana de Mendoza y de la Cerda, descendante directe du marquis de Santillana. Il se fit une réputation de joueur, et le scandale qu'il causa en gagnant, en une seule fois, trente mille ducats d'or, fut tel qu'on l'expulsa de la cour en 1608. Il rejoignit l'armée en Italie, revint en Espagne en 1617 et cultiva aussitôt la satire et l'épigramme. Les favoris de la cour, — Lerma, Osuna, Uceda, Rodrigo Calderón, — furent ses victimes de prédilection. Banni une seconde fois en 1618, il revint de nouveau en 1621 comme chambellan de la reine Isabelle de Bourbon, fille d'Henri IV. A la requête de la reine, Villamediana écrivit *La Gloria de Niquea*, dans laquelle la souveraine avait un rôle : la pièce fut jouée le 15 mai 1622, en présence de lord Bristol. Si la légende est vraie, cette

représentation fut cause de la mort de l'auteur. Au début du deuxième acte, une lampe renversée mit le feu au théâtre, et Villamediana, prenant la reine dans ses bras, l'emporta loin des flammes. Les mauvaises langues le déclarèrent l'auteur de l'incendie et ajoutèrent qu'il était l'amant de la reine. On raconte aussi que Philippe IV, arrivant un jour sur la pointe des pieds derrière la reine, plaça les deux mains sur les yeux de sa femme. « Soyez sage, comte, » aurait-elle dit, condamnant ainsi sans le vouloir le comte de Villamediana. Mais ce récit est beaucoup trop connu. On le trouve déjà dans les *Dames Galantes*, de Brantôme, avant la naissance de Philippe IV, et il remonte jusqu'au règne de Chilpéric, au VIe siècle. Toutefois, Villamediana exprimait ouvertement, insolemment même, son admiration pour la reine. Dans un tournoi, il parut tout couvert de pièces d'argent (*reales*), avec cette devise « *Mis amores son reales* ». Le confesseur de Baltasar de Zúñiga, oncle d'Olivares, prévint Villamediana que sa vie était en danger, mais le comte ne fit qu'en rire. Ce n'était pourtant pas une plaisanterie, car en quelques mois il avait réussi à se faire plus d'ennemis que d'autres ne s'en font de toute leur vie. Le 21 août 1622, comme il descendait de carrosse, il fut atteint d'un coup d'épée : « *¡ Jesús! esto es hecho!* » s'écria-t-il, et il tomba mort. Le bruit courut que l'assassin avait été remis en liberté et récompensé. Si, comme on le crut, le meurtre fut commis à l'instigation du roi, Philippe IV avait plus d'énergie à dix-sept ans qu'il n'en montra par la suite.

Villamediana possédait quelques-unes des qualités de Góngora : son courage, sa verve, sa préciosité. Dans sa *Fábula de Faetón*, comme dans sa *Fábula de la Fénix*, ses excentricités et ses jongleries verbales dépassent

celles de son maître : les poissons deviennent « les oiseaux nageants du séjour céruléen »; l'eau est « la nourriture liquide »; le temps « ronge les statues et digère le marbre »; par l'hyperbate et le jeu de mots, il s'efforce d'être aussi *culto* que possible. Mais il est juste de dire que, quand il le veut, il sait être aussi simple et direct que Góngora à ses débuts : cette simplicité est admirable dans le sonnet qu'on lui attribue sur le mariage projeté de l'Infante Doña María avec le prince de Galles. Ce sonnet, bien plutôt que la *Gloria de Niquea*, exprime les véritables sentiments de Góngora et de son entourage concernant l'Angleterre, le soupirant anglais et sa suite.

Les *Obras póstumas divinas y humanas* (1641) d'Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633) ne sont pas moins fantasques que les extravagances de Villamediana. Le « divin Hortensio », comme l'appelait Lope de Vega, était le prédicateur de la cour et il ravissait son auditoire par des sermons dans le style *culto*. Ses vers exagèrent les défauts de Góngora et sont gâtés par des compliments trop flatteurs pour son maître, devant qui, dit-il, il reste muet d'admiration. Paravicino, dont les poèmes furent publiés sous son second nom d'Arteaga, contribua puissamment au succès du gongorisme et fit plus que beaucoup d'autres pour mettre le *culteranismo* à la mode. Dans ses sermons, ses vers, et une pièce intitulée : *Gridonia, ó Cielo de Amor vengado*, il ne cessa de répandre le mal qui attaqua des écrivains aussi éloignés qu'Ambrosio Roca y Serna, auteur de *Luz del Alma* (1623), et Agustín de Salazar y Torres, dont la *Citara de Apolo* parut en 1677.

Quelques rares fidèles résistèrent à cet assaut tumultueux. Juan de Arguijo (m. en 1629) continua la tra-

dition de son compatriote Herrera, écrivant dans un style correct et une prosodie simple qui lui valurent les applaudissements d'un camp et les huées de l'autre. Juan Martínez de Jáuregui (1583-1641), Sévillan lui aussi, donna une version de l'*Aminta* du Tasse (1607), que Cervantes déclara une des meilleures traductions que l'on ait jamais faites. Aussi bien là que dans ses poèmes originaux, le style de Jáuregui est pur et raffiné, comme on pourrait s'y attendre de la part de l'auteur du *Discurso poético contra el hablar culto y oscuro* (1624) lancé contre Góngora; toutefois, dans son *Orfeo* (1624), sa fidélité paraît chancelante, et dans sa traduction de la *Pharsale*, c'est un gongoriste aussi excessif que possible. La *Farsalia* ne parut qu'en 1684, mais une référence à ce travail, dans le *Viaje del Parnaso*, prouve qu'il était commencé avant 1614, et, outre un spécimen dans les propres *Rimas* de Jáuregui (1618), on en trouve un fragment dans l'*Aiustamiento de las monedas* publié par Alonso de la Carranza en 1629. L'explication de l'apostasie de Jáuregui est simple : Lucain était de Cordoue : à la cour de Néron il avait pratiqué déjà un gongorisme avant la lettre, et un traducteur est enclin à reproduire les défauts de son original. Jáuregui, qui présente quelques légers points de ressemblance avec Dante Gabriel Rossetti, fut aussi un peintre amateur, et un passage discutable du prologue des *Novelas* a fait dire qu'il peignit un portrait de Cervantes.

Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), originaire de Matute, révèle un tempérament poétique dans ses *Eróticas ó Amatorias* (1617). Sur la page de titre on lit les mots *Sicut sol matutinus* et la devise arrogante *Me surgente, quid istae?* — allusion à Lope de Vega et aux autres poètes à la mode. Les imitations d'Anacréon et de Catulle sont

d'une habileté étonnante, et si, comme il le dit, il les écrivit à l'âge de quatorze ans, ses « doux chants et suaves délices » sont des merveilles de précocité. Mais Villegas est l'une des grandes déceptions de la littérature castillane. Il se maria en 1626, se retira en province où il exerça la profession d'homme de loi, et sur le tard, en 1659, tomba dans les filets de l'Inquisition de Logroño qui le fit exiler à Santa María de Ribarredonda pour avoir tenu des propos légers sur des matières de foi. On ne put rien prouver de très grave contre lui. Cependant, un exemplaire manuscrit de ses vers satiriques fut confisqué, et le pauvre basochien, plein d'amertume, et que sa vanité faisait passer pour fou, occupa ses derniers jours à une traduction de Boèce (1665).

Francisco de Rioja (? 1586-1659), chanoine de Séville et bibliothécaire royal, écrivit des sonnets et des *silvas* qui se distinguent par leur forme correcte et leur élégante tristesse philosophique. Un poème *A las Ruinas de Itálica* lui valut une grande réputation, mais comme l'a démontré Fernández-Guerra y Orbe, ces vers ont pour véritable auteur Rodrigo Caro (1573-1647), l'archéologue qui rédigea le *Memorial de Utrera* et les *Antigüedades de Sevilla*. A son tour, Adolfo de Castro attribue à l'auteur du *Libro de la Gineta* (1580), Pedro Fernández de Andrada, l'*Epístola moral á Fabio*. Ainsi dépouillé de deux pièces admirables, Rioja est moins important qu'il ne le paraissait de prime abord ; il prend rang néanmoins avec le prince de Esquilache (1581-1658) et le comte de Rebolledo (1597-1676), parmi les plus saines influences de son temps.

Le poète ségovien Alonso de Ledesma Buitrago (1552-1623) passe communément pour avoir fondé l'école du *conceptismo*, avec ses concetti métaphysiques, ses para-

doxes philosophiques et ses moralités sententieuses semblables à ceux d'un Sénèque quelque peu halluciné. Ses *Conceptos espirituales* (1600) et ses *Juegos de la Noche Buena* (1611) mènent au radotage allégorique de son *Monstruo imaginado* (1615) et à la perverse ingénuité du *Nuevo Jardin de Flores divinas* (1617), d'Alonso de Bonilla. Le conceptisme ne fut pas moins un mal que le cultéranisme, mais un mal moins contagieux : le second jouait avec les mots, le premier avec les idées. Un vocabulaire bizarre suffisait pour être *culto*, le *conceptista* devait avoir une teinture de science et de philosophie. Avec des chefs aussi médiocres que Ledesma et Bonilla (s'ils en furent vraiment les initiateurs), la manie nouvelle aurait pu ne pas aller loin, mais il soufflait un esprit d'extravagance et, de même que le cultéranisme avait captivé Góngora, de même le conceptisme captiva Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645). Comme Lope de Vega et comme Calderón, Quevedo était de la province de Santander. Sa famille se prévalait de la devise à calembour : « Je suis celui qui arrêta (*el que vedó*) l'invasion maure. » Son père, qui mourut prématurément, et sa mère occupaient tous deux des postes à la cour. Quevedo étudia, à Alcalá de Henares, en 1596 et pendant les années suivantes, la théologie, le droit, le français, le latin, le grec, l'arabe et l'hébreu; on assure qu'il étudia la médecine, et à coup sûr il haïssait Sangredo autant que Flaubert haïssait Homais. Il avait à peine vingt-cinq ans que Juste Lipse lui décernait le titre de μέγα κῦδος Ἰβήρων, et il devint bientôt le sujet de toutes les conversations de Madrid. On contait sur lui d'étranges histoires : qu'à Alcalá, il avait tué un homme; qu'il avait passé son épée au travers du corps du capitaine Rodríguez plutôt que de lui céder le haut

du pavé; qu'il avait mis à mort une panthère échappée; qu'il avait désarmé le fameux maître d'armes Luis Pacheco de Narváez. Ce dernier exploit est littéralement exact et fort curieux si l'on considère les défauts physiques de Quevedo. Sa réplique à Valerio Vicencio, dans *Su Espada por Santiago*, est bien connue : « Il dit que je boite et que je ne vois pas. Je mentirais de la tête aux pieds, si je le niais; mes yeux et ma démarche me contrediraient. »

Malgré sa vue basse et ses pieds bots, il était toujours trop prompt à se servir de sa rapière. Le jeudi saint de l'année 1611, il assistait à une querelle entre un homme et une femme dans l'église Saint-Martin. Il intervint, la discussion se continua au dehors, on croisa le fer, et l'adversaire de Quevedo tomba mortellement frappé. Comme la victime était noble, Quevedo, pour échapper aux conséquences possibles, gagna la Sicile. Il revint dans ses domaines de la Torre de Juan Abad en 1612, mais il se lassa bientôt de la vie de province et réussit à se faire confier des missions diplomatiques à Gênes, Milan, Venise et Rome. Quand Osuna fut nommé vice-roi de Naples, Quevedo devint ministre des Finances et se montra administrateur capable. En 1618, il fut compromis dans le complot espagnol qui fait le sujet de la tragédie d'Otway : *Venice Preserved*, et déguisé en mendiant, il échappa aux spadassins qui avaient l'ordre de le tuer. Cette aventure termine sa carrière politique, car son élévation au rang de secrétaire de Philippe IV fut purement nominale.

Quelques années plus tard il prit part à une polémique acharnée. Sainte Thérèse fut canonisée en 1622, et, sur les instances à la fois des Carmélites et des Jésuites, elle fut proclamée, avec saint Jacques (Santiago) co-patronne de l'Espagne. La bulle papale (31 juillet 1627) divisa le

pays en deux camps. Quevedo, qui était chevalier de l'ordre de Santiago (« Que ceux-là en portent la croix, disait-il, qui la rougissent de leur sang! »), entra en lice pour soutenir saint Jacques. L'un des partis le traitait d'infâme hypocrite et l'autre le célébrait comme le « Capitaine du combat », le « Porte-étendard de l'Apôtre ». Il couvrit d'une telle honte le pape, le roi, Olivares, les religieux et la moitié des laïques que la bulle fut rapportée (le 23 juin 1630). La victoire lui coûta une année d'exil, et quand Olivares lui offrit l'ambassade de Gênes, il refusa. Son silence n'était pas à vendre. Après son fâcheux mariage avec Esperanza de Mendoza, il mena la campagne contre la favorite royale qui se débattit sous les coups vengeurs du satirique. Olivares eut son tour en décembre 1639; le roi trouva, un jour, près de son assiette, des vers l'adjurant de cesser ses extravagances et de renvoyer ses ministres incapables. On soupçonna Quevedo, peut-être avec raison, d'avoir écrit ces vers; il fut arraché de son lit et conduit, à demi vêtu, au monastère de Saint-Marc de Leon. Il y resta quatre ans, emprisonné dans une cellule située au dessous du niveau de la rivière, et quand, à la chute d'Olivares en 1643, il en sortit, sa santé était ruinée. Il n'avait cependant pas perdu sa verve d'autrefois, comme le prouve la réponse qu'il fit au prêtre qui l'engageait à régler l'ordre de la musique à ses funérailles. « Nenni, que ceux-là paient qui l'entendront. »

Comme prosateur, il débuta par une biographie de saint Thomas de Villanueva (1620) et finit par une biographie de saint Paul (1644). Malgré leur mérite littéraire, ces livres, comme les autres ouvrages moraux de l'auteur, ont perdu aujourd'hui beaucoup de leur intérêt. La *Politica de Dios* (1626) est apparemment un

plaidoyer pour l'absolutisme : Quevedo y expose en fait la faiblesse de l'administration espagnole, comme le *Marco Bruto* (1644) lui est un prétexte pour dire ce qu'il pense de la politique contemporaine. Savants et approfondis, ces traités montrent le souci qu'avait Quevedo de l'avenir de son pays, et un passage de son soixante-huitième sonnet prédit la destinée des colonies espagnoles. « Il est bien plus probable, ô Espagne! que ce que seule tu as pris à tous, tous te le reprendront à toi seule. »

> Y es más fácil ¡oh España! en muchos modos
> Que lo que á todos les quitaste sola,
> Te puedan á tí sola quitar todos.

La prophétie est désormais accomplie. Mais bien que Quevedo ait été un véritable homme d'État, et non pas un homme de lettres s'occupant de politique, le principal intérêt de ses traités en prose réside dans leur *conceptismo* : la vaine épigramme, le paradoxe pompeux, l'antithèse forcée, la recherche et le raffinement de pensée à tous propos. Il lui était inutile de publier Torre et Luis de León pour protester contre le gongorisme, puisque lui-même, dans ses écrits sérieux, substitua une affectation à une autre.

Il faut chercher ailleurs le Quevedo simple et vrai. Bien qu'inédite jusqu'en 1626, sa picaresque *Historia de la vida del Buscón*, mieux connue sous le titre de *El gran Tacaño*, fut sans doute écrite peu après 1608. Pablo, fils d'un barbier et d'une femme de mauvaise vie, suit un camarade riche à Alcalá, où il se distingue par toutes sortes de méfaits. Il fait ensuite partie d'une bande de voleurs, est emprisonné, devient, tour à tour, faux estropié, acteur, spadassin, et, finalement, — l'au-

teur se lassant de lui, — il émigre en Amérique. Aucun effort pour créer un caractère, rien du ton moralisateur d'Alemán : ce que le livre contient d'amusant provient de l'invention d'incidents impitoyables et de la description toute crue de la scélératesse du personnage. Les sarcasmes, la sinistre brutalité, l'art et la verve impudente du *Buscón* font de ce récit l'un des livres les plus cruels, les plus habiles et les plus grossiers du monde. Les *Sueños* (1627) ne sont pas moins caractéristiques de l'humeur misanthrope de Quevedo. Ces *Songes* fantastiques sont en réalité au nombre de cinq, quoique la plupart des éditions en contiennent sept ou huit. L'*Infierno enmendado* n'est pas une vision, mais plutôt une suite à la *Política de Dios;* la *Casa de Locos* est de l'ami de Quevedo, Lorenzo van der Hammen, et la *Fortuna con seso*, œuvre posthume (1650), ne fut pas écrite avant 1635. Quevedo lui-même désigne le *Sueño de la Muerte* comme le cinquième et le dernier de la série : il fut écrit en 1621, les autres datent de 1617. Déjà, la satire à la manière de Lucien avait été introduite par Valdés dans le *Diálogo de Mercurio y Carón*, dans le *Crotalón* (? 1556) que l'on attribue à Cristóbal de Villalón, dans le *Diálogo entre Caronte y el alma de Luis Farnesio*, attribué à Hurtado de Mendoza, et dans le *Coloquio de los Perros*. Le cynisme de Quevedo donne à son œuvre une saveur individuelle, et par son don d'observation malicieuse, il rivalise presque avec Cervantes. Ses poètes défunts sont condamnés à entendre leurs vers pendant toute l'éternité, ses hommes d'État coudoient les bandits, les médecins et les assassins terminent en frères leur carrière, les gens bouffons et comiques résident dans un enfer à part de peur que leurs plaisanteries ne refroidissent les flammes éternelles. Les *Sueños* nous sont malheureusement par-

venus sous une forme assez mutilée, mais leur féroce esprit satirique corrode néanmoins comme du vitriol.

Les poèmes sérieux de Quevedo souffrent du *conceptismo* qui affaiblit sa prose ambitieuse ; son humour, sa connaissance de la vie misérable, sa maîtrise de la langue, paraissent avantageusement dans ses vers légers. On lui a fait une réputation exagérée d'obscénité : la vérité est que maints écrivains dissolus et timorés lui ont octroyé la paternité de leurs indécences. Comblé à la fois d'éloges et de blâmes excessifs, Quevedo s'essaya en des genres trop nombreux. Il aurait pu être grand comme poète ou comme philosophe, comme critique ou comme satirique, comme théologien ou comme homme d'État ; ayant voulu être tout cela à la fois, il en porte la peine. Il n'échoue jamais complètement et n'obtient que rarement des succès véritables, et la plupart de ses écrits sont négligés à cause de leur intérêt local et éphémère. Pourtant, il mérite d'être honoré comme l'Espagnol le plus accompli de son temps, comme un administrateur énergique dans un âge corrompu, et comme un écrivain brillant à qui sa haine du banal fit adopter finalement une fâcheuse innovation. Ses nombreux poèmes lyriques inédits ne feront sans doute qu'accroître notre connaissance des faiblesses de Góngora et de Montalbán. Néanmoins, les deux pièces dramatiques promises par M. Menéndez y Pelayo — *Cómo ha de ser el Privado* et *Pero Vázquez de Escamilla* — peuvent révéler un nouvel aspect de ce génie versatile.

Comme auteur dramatique, Quevedo est bien moins fameux que le Valencien Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631), qui était capitaine de garde-côte et s'était fait une réputation d'écrivain avant d'être, en 1603, nommé gouverneur de Sejano. De retour en Espagne, il

se fixa à Madrid, où, grâce à l'influence de Lope de Vega, qui lui dédia la pièce intitulée *Las Almenas de Toro*, il fut bien accueilli par les directeurs de théâtre. On lui attribue parfois le *Prodigio de los Montes*, source du *Mágico Prodigioso* de Calderón, mais le *Prodigio de los Montes* n'est peut-être qu'un autre titre de *La Bárbara del Cielo* de Lope. La renommée de Castro repose sur les *Mocedades del Cid* (? 1599), adaptation dramatique d'une tradition nationale, à la meilleure manière de Lope. Avant que l'action ne commence, Ximena, fille de Lozano, aime Rodrigo. Quand Lozano meurt de la main de Rodrigo, son amour et son devoir sont en conflit. Les victoires que Rodrigo remporte sur les Maures sont presque une expiation de son crime, et quand le bruit se répand qu'il est mort, Ximena avoue son amour pour lui et le patriotisme s'unit au sentiment pour amener un dénouement dramatique. Corneille, traitant la pièce de Castro avec la liberté d'un génie infiniment supérieur, fonda l'école tragique française; mais tous ses changements ne sont pas des améliorations. En limitant la durée de l'action, il augmente et souligne la difficulté de la situation. Castro emploie un procédé meilleur en prolongeant l'intervalle qui permettra au chagrin de son héroïne de s'apaiser, à sa passion, de se réveiller. Le mérite de Corneille est d'avoir supprimé le troisième acte, superflu chez Castro, d'avoir humanisé l'intérêt du drame, et mis dans la bouche de ses personnages une rhétorique magnifique auprès de laquelle la simplicité de l'espagnol semble faible. Bien que Castro n'ait pas écrit de chef-d'œuvre, — car ni la *Tragedia por los Zelos*, ni l'*Ingratitud por Amor* ne sont des chefs-d'œuvre, — il contribua à en enfanter un, basé sur sa conception originale, et quelques-unes des tirades les

plus admirées de Corneille ne sont que de splendides traductions. Chose étrange, l'Espagne avait presque oublié Castro quand un Français le découvrit.

Moins connu comme auteur dramatique que comme romancier, l'ancien soldat Luis Vélez de Guevara[1] (1579-1644), après avoir servi en Italie, à Alger, et dans la Méditerranée contre les Turcs, revint en Espagne en 1605. Il écrivit, selon son fils, quatre cents pièces de théâtre, et cette facilité littéraire en fit pendant longtemps le rival le plus formidable de Lope. Des quatre-vingts drames environ qui ont survécu, la plupart ont des sujets historiques qui, comme dans *El valor no tiene edad,* sont traités d'une manière extravagante; mais *Más pesa el Rey que la sangre* est entièrement admirable. Guzmán le Brave défend Tarifa pour le roi Sanche; l'infant rebelle Don Juan lui ordonne de capituler sous peine de voir tuer son fils; pour toute réponse Guzmán jette sa dague par-dessus les remparts et son fils est mis à mort sous ses yeux. La vieille tradition castillane de loyauté envers le roi a rarement été présentée avec plus de force pittoresque, et il est peu de scènes, dans toutes les littératures dramatiques, qui égalent celle où, le siège étant levé, Guzmán montre le cadavre de son fils. *El Pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos,* pièce où il est question d'un baptême imparfait et de possession démoniaque, est l'œuvre commune de Vélez de Guevara, de Rojas Zorrilla et de Mira de Amescua, et la donnée est caractéristique de l'invention macabre de Guevara; l'Inquisition voyait d'un mauvais œil des représentations de ce genre, et bien qu'aucune question d'orthodoxie

1. L'auteur adopta cette forme, paraît-il, en 1603 : antérieurement il employait le nom de famille de sa mère : Vélez de Santander.

n'ait été soulevée, la pièce fut retirée. Dans *Reinar después de morir*, Guevara reprend un thème déjà traité par Jerónimo Bermúdez et Mejía de la Cerda, en y ajoutant une note élégiaque et sentimentale fort rare dans le théâtre espagnol.

Aujourd'hui, bien que ses pièces reparaissent de temps en temps dans des refontes modernes, on se souvient surtout de Guevara à cause de *El Diablo cojuelo* (1641), où se trouvent notées les observations prises pendant un vol dans les airs par un étudiant qui délivre le diable boiteux enfermé dans une bouteille, et à qui, en récompense, il est permis de jeter un coup d'œil sur la vie des Cours et des bas quartiers. Le Sage, dans son *Diable boiteux*, a grandement amélioré cette conception première; l'original, néanmoins, est plein d'humour, et le style est pittoresque et fort.

Un franc imitateur de Lope de Vega fut le « docteur » Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), prêtre de la congrégation de Saint-Pierre. Son père, libraire du roi, s'appelait tout bonnement Alonso Pérez, et le fils fut cruellemennt raillé pour ses airs prétentieux. Il suffit de rappeler le quatrain dédaigneux de Quevedo : « Docteur, c'est toi qui prétends l'être, Montalbán n'est pas à toi; si donc on t'enlève le *Don*, tu restes Juan Pérez tout court. » La rumeur courut que son *Orfeo* (1624), écrit pour rivaliser avec Jáuregui, était en réalité l'œuvre de Lope, abandonnée par le patriarche pour aider les débuts de son favori. Quoi qu'il en soit, l'œuvre fit connaître le nom de Montalbán, et — ce qui est plus — lui valut une pension d'un admirateur péruvien. Montalbán voulut égaler son maître en fécondité aussi bien qu'en méthode, et l'effort l'épuisa. On lui attribue souvent *El Tribunal de la Justa Venganza* (1635), ouvrage qui décrit Quevedo

comme « Docteur en Impudence, Licencié en Bouffonnerie, Bachelier en Ordure, Professeur de Vice et Archidiable de l'Humanité »; mais l'Arnaldo Francofurt dont le nom se trouve sur la page de titre demeure aussi inconnu qu'Avellaneda. De son côté, Quevedo, qui ne pardonna jamais au vieux Pérez d'avoir piraté le *Buscón*, prophétisa que Montalbán mourrait fou, prédiction qui se réalisa.

Montalbán (dont le théâtre fut publié en 1635-1638) avait le don de saisir une situation, et le flair des possibilités dramatiques d'une histoire populaire : il le montre bien dans *Como amante y como honrada* et dans ses *Amantes de Teruel*, ces types éternels de la fidélité. Mais il écrit trop hâtivement, avec plus d'ambition que d'originalité; il s'adonne au *culteranismo*, et bien qu'il suive Lope et Tirso de Molina avec quelque succès dans les pièces profanes, il échoue dans la drame sacré. A l'époque, on fit grand cas de *No hay vida como la honra*, une des premières pièces du théâtre espagnol qui ait eu une longue série de représentations, mais les *Amantes de Teruel* sont plus exempts de tendances extravagantes et, à la lecture, leur dialogue pathétique émeut encore.

Ces amants de Teruel furent aussi mis à la scène par un homme de génie dont le pseudonyme a complètement obscurci le nom réel, Gabriel Téllez. La carrière de Tirso de Molina (1571-1658) a été grossièrement dénaturée par des écrivains dont la fantaisie remplace la documentation. Grâce à M. Cotarelo y Mori, nous sommes désormais débarrassés des fables d'après lesquelles ce grand dramatique aurait mené une vie tourmentée et scandaleuse, et serait, pécheur repentant, devenu prêtre dans sa vieillesse. Ces légendes sont apparemment basées sur la théorie que les pièces de Tirso impliquent

une connaissance profonde des côtés faibles de la nature humaine et des coins picaresques les plus ténébreux. On oublie qu'il passa maintes années dans le confessionnal, d'où l'on est fort bien placé pour étudier la fragilité et la corruption humaines. Il semble probable qu'il était né à Madrid; d'après la dédicace de Matías de los Reyes, en tête de *El Agravio agradecido* (1622), il est clair qu'il fit ses études à Alcalá. La date de son entrée dans les ordres est fixée au 21 janvier 1601; il est mentionné comme moine de l'ordre de la Merci et comme « poète comique » par l'acteur-directeur Andrés de Claramonte y Corroy, dans sa *Letanía moral*, écrite avant 1610, mais imprimée seulement en 1613. L'autographe de *Santa Juana* est daté de Tolède, 1613; des passages de *La Gallega Mari Hernández* indiquent un séjour en Galice; il est probable que Tirso vécut à Séville et visita l'île de Saint-Domingue, bien qu'on ne sache à quelle époque; en 1618, on le trouve à Tolède, et en 1626 à Salamanque. En 1626, il fut nommé Commandeur de Trujillo, ce qui prouve qu'il avait une haute situation dans son ordre. En 1620, Lope de Vega lui dédia *Lo Fingido Verdadero*, et la même année Tirso retourna le compliment en dédiant à Lope sa *Villana de Vallecas*. Il prit part en 1622 au concours institué à Madrid à l'occasion des fêtes en l'honneur de saint Isidore, mais n'y obtint même pas une mention. Dix ans plus tard, il devint le chroniqueur officiel de son ordre, et il manifesta l'opinion qu'il avait de son prédécesseur Alonso Remón — avec qui il a été confondu, même par Cervantes — en récrivant l'histoire de Remón[1]. En 1634,

1. Cependant Remón a dû posséder des qualités littéraires : Lope de Vega l'accepta comme collaborateur pour *De cuando acá nos vino*. Il a collaboré aussi avec son favori Montalbán dans *La Tercera Orden de San Francisco*. Ce sont les seuls exemples de collaboration que je connaisse chez Lope.

Tirso fut nommé *definidor general* de Castille et son nom continue à paraître comme censeur des livres et dans des documents légaux. Il mourut le 21 mars 1643; il était alors prieur à Soria et avait le renom d'un prédicateur menant une vie calme et vertueuse, l'opposé de ce qu'une imagination malsaine a inventé sur son compte. Il écrivait encore pour le théâtre en 1638, car le manuscrit holographe de ses *Quinas de Portugal* porte cette date; mais la préface du *Deleitar aprovechando* prouve que sa popularité déclinait déjà en 1635. Il employa ses dernières années à compiler la chronique de l'ordre de la Merci.

Le premier volume imprimé de Tirso est le *Cigarrales de Toledo* (1621 ou 1624), ainsi appelé d'après un terme local désignant une habitation de campagne, pour l'été, élevée dans un verger. L'ouvrage est un recueil de contes et de vers qui sont supposés avoir été récités pendant les cinq jours de fête qui suivirent un mariage. En réalité, Tirso annonce des histoires et des poèmes pour vingt jours, et il s'interrompt au cinquième avec la promesse d'une seconde partie qui ne parut jamais. Certains critiques prétendent trouver dans les contes de Tirso des traces de Cervantes, que le texte proclame élogieusement le « Boccace espagnol ». L'influence du Boccace italien lui-même est, d'un bout à l'autre, bien plus évidente, et — à part un soupçon de gongorisme — *Los tres Maridos burlados* pourrait bien passer pour une gracieuse adaptation du *Décaméron*. Les dons naturels d'auteur dramatique sont manifestes dans *Cómo han de ser los Amigos*, dans *El Celoso prudente*, et dans cette très brillante pièce : *El Vergonzoso en Palacio*. Un second recueil intitulé *Deleitar aprovechando*, publié en 1635, contient trois récits pieux de mince mérite et plusieurs *autos*, dont l'un : *El Colme-*

nero divino, est le meilleur essai de Tirso dans le drame religieux.

Son théâtre, fort incomplètement publié, ne permet pas une étude achevée. La première partie parut en 1627, la troisième en 1634, la deuxième et la quatrième en 1635, et la cinquième en 1637. Le *Condenado por desconfiado* est une pièce célèbre dont certains voudraient priver Tirso, bien que la façon dont elle est traitée soit spécialement caractéristique de sa manière. Paulo, qui a laissé le monde pour vivre en ermite, prie afin d'être éclairé sur son salut éternel, et le diable le persuade d'aller à Naples chercher Enrico dont la fin sera semblable à la sienne. Il obéit, trouve Enrico qui est un sacripant, et dans son désespoir Paulo se fait bandit. Mais sur ces entrefaites, Enrico refuse d'assassiner un vieillard dont l'aspect lui rappelle son père ; il tue celui qui le raillait et lui reprochait de manquer à ses engagements ; il prend la fuite et arrive à l'endroit où sont cachés Paulo et sa bande. Déguisé en ermite, Paulo exhorte vainement Enrico à se confesser : pourtant le criminel se repent au dernier moment, et Pedrisco, le serviteur de Paulo, voit son âme monter au ciel. Dupé par le diable, Paulo se refuse à croire Pedrisco, et il meurt damné pour son doute et son orgueil. La substance de cette pièce, composée avec une extrême habileté et de profondes connaissances théologiques, est le vieux conflit entre le libre arbitre et la prédestination. Quelques-uns voudraient attribuer le *Condenado* à Lope sous prétexte que les scènes pastorales sont de sa manière ; mais l'idée que Lope aurait poussé l'insouciance au point de laisser publier ce drame sous le nom de Tirso de Molina est insoutenable. On ne saurait soupçonner M. Menéndez y Pelayo d'être prévenu contre Lope : il affirme que le

seul auteur dramatique qui en Espagne avait des connaissances théologiques suffisantes pour écrire le *Condenado por desconfiado* est certainement Tirso, et, n'eût-il écrit que cela, il prendrait rang parmi les plus grands dramaturges espagnols.

Cependant la pièce qui donne à Tirso l'immortalité est le *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, imprimée pour la première fois (1630) à Barcelone dans un recueil où elle est la septième de « douze pièces nouvelles par Lope de Vega Carpio et autres auteurs ». L'omission du *Burlador* dans toutes les éditions autorisées a induit d'excellents critiques tels que M. Farinelli à se demander si réellement Tirso en est l'auteur. La découverte d'une nouvelle version en 1878 amena Manuel de la Revilla à attribuer la pièce à Calderón pour ces raisons que le nom de Calderón se trouve sur le titre et que Calderón n'empiéta jamais sur le bien des autres. Ceci est un peu exagéré : pour ne mentionner que quelques exemples, *Á secreto Agravio secreta Venganza* de Calderón est arrangé d'après le *Celoso Prudente* de Tirso; son *Encanto sin Encanto* vient de l'*Amar por Señas* de Tirso; son *Secreto á Voces* est tiré de l'*Amor por Arte Mayor* de Tirso, et le deuxième acte des *Cabellos de Absalón* est transcrit presque mot pour mot du troisième acte de la *Venganza de Tamar* de Tirso. Jusqu'à présent, donc, on peut considérer Tirso comme le créateur de Don Juan. Il n'est pas besoin d'analyser une pièce que Mozart, le plus athénien des musiciens, a rendu familière au monde entier, et une traduction n'en est pas possible dans le mauvais état actuel du texte. On ne sait vraiment pas s'il exista un Don Juan historique à Plasencia ou à Séville, car les folk-loristes ont trouvé une histoire identique dans un pays aussi éloigné de l'Espagne que l'Islande. Le

Festin de Pierre (1659) de Dorimond, le *Fils Criminel* (1660) de Villiers, le *Don Juan* (1665) de Molière, et l'arrangement de Thomas Corneille ne sont que de pâles reflets du personnage espagnol qui devient plus tard le *Libertine* de Shadwell (1678) et parvient jusqu'à Byron, José Zorrilla, Barbey d'Aurevilly et Flaubert. Aucun de ces derniers écrivains n'a réussi à égaler la dignité patricienne, l'intrépidité infernale et inique de l'original. Créer un type universel, imposer au monde un personnage, survivre à toutes les imitations, avoir accompli avec des mots ce que Mozart a exprimé en musique, c'est se classer parmi les grands créateurs de tous les temps.

Tirso de Molina, qui excellait dans les pièces tragiques et sombres ou dans le drame historique (*La Prudencia en la Muger* par exemple) était maître aussi dans la comédie légère. Il le prouve dans *El Vergonzoso en Palacio*, où le timide à la Cour, Mireno, est dépeint avec une délicatesse ravissante et sympathique, aussi bien que dans la farce de *Don Gil de las Calzas Verdes* où l'attitude de Juana envers Elvira et Don Gil est un exemple de cette ingéniosité gaie qui enchante et surprend le lecteur, et qu'on retrouve dans le trio comique de la *Villana de Vallecas* ou dans l'hypocrisie onctueuse de *Marta la piadosa*. La destinée voulut que Tirso fût oublié du public et patronné par les médiocrités qui l'exploitaient. Son obscurité relative est inexplicable, car il est difficile de trouver dans aucune littérature des dons variés égaux aux siens. Il n'a ni l'habileté déconcertante, ni les infinies ressources de Lope de Vega; en outre, sa franchise naturelle lui a acquis un renom d'indécence auprès de ceux qui n'ont sûrement lu ni *El Viejo celoso* ni *El desdichado en fingir*, l'un de Cervantes, l'autre de Ruiz

de Alarcón, deux écrivains singulièrement chers aux critiques moralisateurs. Si Tirso manque de pruderie, il a, par contre, de l'imagination, de la passion, le sens des réalités doublé de la sympathie humaine, la science de l'effet dramatique. Il crée des caractères, et ses femmes, moins nobles peut-être, sont plus réelles que celles de Lope dans leur émotion sincère et leur abandon séduisant. Parfois, il sacrifie au gongorisme, comme lorsque dans *El Amor y la Amistad*, un personnage, à la vue d'une montagne, pérore sur « l'orgueilleuse audace de la neige, pyramide de diamant ». Mais ceci est exceptionnel, et l'hostilité qu'il témoigna à l'égard du *culteranismo* piquait au vif Góngora.

Si l'on considère l'étonnante précocité du génie espagnol, il semble assez étrange que Tirso n'ait écrit aucune pièce de théâtre avant 1606 ou 1608 : s'il en écrivit, elles sont perdues. Il composait à bâtons rompus, pendant les moments qu'il dérobait à ses fonctions; et s'il commença tard, il termina un peu tôt. Malgré cela, il avait, en 1621, écrit trois cents pièces, et ce nombre fut porté finalement à quatre cents dont quatre-vingts nous sont parvenues. En d'autres termes, les quatre cinquièmes de son théâtre ont disparu, et la perte est grande pour ceux qui étudieraient volontiers chaque aspect de son génie. Mais il en reste assez pour justifier sa haute situation, et sa renommée, comme celle de Lope, croît de jour en jour. Nous savons que Montfleury emprunta *La Dame Médecin* à *El Amor Médico* de Tirso, et que Scarron tira quelques scènes de *Jodelet duelliste* de *No hay peor sordo que el que no quiere oir* de Tirso; nous savons aussi que Tirso fut, de son vivant, adapté pour le théâtre de Londres, car l'*Opportunity* de Shirley (1634) est basée sur *El Castigo del Penséque* (1613), et des recherches ultérieures

démontreront sans doute que bien d'autres dramaturges, avant et après Calderón, se servirent librement des richesses de Tirso de Molina.

Il suffit de mentionner brièvement, parmi les auteurs dramatiques, le *veinticuatro* de Séville Diego Jiménez de Enciso y Zúñiga (1585-?1633), moins connu par sa pièce *Los Médicis de Florencia* que par les louanges de Cervantes et de Lope de Vega. Molière emprunta le sujet de son *École des Maris* au *Marido hace mujer* du dramaturge de la cour Antonio Hurtado de Mendoza (? 1590-1644), écrivain d'un charme exceptionnel. Pendant plus de trente ans, Luis Quiñones de Benavente (? 1587-1679), originaire de Tolède (son théâtre fut publié en 1645), enchanta le public avec des *entremeses* qu'il ne prit pas la peine de réunir, bien que dans bon nombre d'entre eux, comme *Los Cuatro Galanes*, *El Remediador*, *El Borracho* et *El Guardainfante*, il ait mis un esprit goguenard que Ramón de la Cruz lui-même ne put surpasser. A peine moins populaire pendant sa carrière trop courte fut le jeune Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), inventeur plaisant assez bien représenté par *El Ofensor de sí mismo*.

D'un naturel plus grave fut Antonio Mira de Amescua (? 1578- ? 1636). Né à Guadix, il entra dans les ordres et se rendit à Madrid où il ne tarda pas à acquérir une situation considérable comme auteur de *comedias*. Il fit partie de la suite de Lemos à Naples et, à son retour en Espagne, fut nommé chapelain de l'Infant d'Autriche qui reçut le cardinalat à l'âge de dix ans. Mira de Amescua n'excellait pas moins dans les *autos sacramentales* que dans les comédies profanes. Dans le premier de ces genres sa renommée a été quelque peu éclipsée par le succès de Calderón ; mais, dans le second, sa réputation dure encore. C'est un vrai poète, maître d'une diction

riche et forte, et il posséda à un haut degré ce don de fantaisie inventive qui a toujours ravi le public espagnol. C'est surtout un précurseur et un modèle. Sans sa comédie dévote, *El Esclavo del Demonio*, nous n'aurions peut-être pas *La Devoción de la Cruz* de Calderón, et le *Caer para levantar* de Moreto n'existerait assurément pas. On a prétendu que sans *La Rueda de la Fortuna* (1604) de Mira de Amescua, — nous en savons la date par la fameuse lettre où Lope de Vega exécute si sommairement *Don Quichotte*, — l'*Héraclius* (1647) et la pièce de Calderón *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* (1664) eussent été faits autrement qu'ils ne le sont. Laissant de côté toute la question des dettes communes ou réciproques de Corneille et de Calderón, le fait que le *Don Bernardo de la Cabrère* et le *Bélisaire* de Rotrou dérivent l'un de *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, l'autre de *El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario*, est une double preuve de la popularité dont Mira de Amescua jouit à l'étranger.

Un talent très original se rencontre chez Juan Ruiz de Alarcón (? 1581-1639), dont le père était administrateur des mines de Tlacho, au Mexique. En 1600, Ruiz de Alarcón quitta l'Amérique pour venir étudier le droit à Salamanque. Il se rembarqua pour le nouveau monde en 1608, dans l'espoir d'obtenir une chaire à l'Université; mais la difformité (il était bossu) qui lui valut toute sa vie de brutales railleries, fit échouer ses plans, et il regagna l'Espagne en 1611. Il entra au service du marquis de Salinas, écrivit d'élogieuses *décimas* pour le *Desengaño de la Fortuna* (1612) du marquis, et, l'année suivante, fit jouer sa première pièce : *El Semejante de sí mismo*, basée, comme la *Celosa de sí misma* de Tirso de Molina, sur le *Curioso impertinente* de Cervantes. Elle

n'eut pas un grand succès, mais elle fit connaître, envier et haïr l'auteur qui était trop enclin à attaquer les autres, étant lui-même fort vulnérable. Cristóbal Suárez de Figueroa, qui raillait Cervantes « d'écrire des prologues et des dédicaces au seuil de la mort », était le porte-parole d'un grand nombre de gens quand il ridiculisait Alarcón, l'appelant « un singe déguisé en homme, un bossu impudent, un grotesque estropié ». Tirso témoigna de l'amitié au Mexicain, alors que Mendoza, Lope de Vega et les autres le flagellaient impitoyablement. Alarcón sut d'ailleurs se venger de Lope par la riposte hautaine et foudroyante que l'on trouve dans *Los pechos privilegiados*. Quand on joua son *Antecristo* (dont Voltaire se servit pour *Mahomet*), une bande de mauvais plaisants interrompit la représentation en lançant avec des seringues de l'huile sur les spectateurs et en allumant des pétards au parterre. Pourtant, les femmes emplissaient la salle quand une comédie portait son nom, et elles firent sa fortune en obtenant que sa pièce : *Siempre ayuda la Verdad*, — écrite probablement en collaboration avec Tirso, — fût donnée à la cour en 1623. Trois ans plus tard, il fut nommé membre du Conseil des Indes. Des recueils de ses pièces furent publiés en 1628 et en 1634.

Ruiz de Alarcón ne fut jamais populaire au même sens que Lope de Vega et Calderón; cependant il eut des moments de succès, et aucun dramaturge espagnol ne se laisse mieux lire. Si on le compare à ses rivaux, il fut stérile, car le nombre de ses pièces ne s'élève pas à trente en comptant même les pièces douteuses qui lui sont attribuées. Lope lui est supérieur pour l'invention et l'émotion, Tirso pour la force et le rire, Calderón pour la poésie et le charme. Ruiz de Alarcón est

moins intensément national qu'eux, et la personnalité si marquée de son génie, l'*extrañeza*, qui étonnait tant Montalbán, fait presque qu'on l'apprécie mieux à l'étranger qu'en Espagne. Corneille a édifié la tragédie française sur les *Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; la comédie française est aussi influencée par son adaptation du *Menteur* d'après *La Verdad sospechosa* (ou *El mentiroso*). García a menti toute sa vie; il ment à son père, à ses amis, à sa fiancée, il se ment à lui-même et fait échouer ses propres dessins à force d'inventions. Il dirait la vérité s'il le pouvait, mais c'est contraire à sa nature. Pourquoi se tourmenter pour la vérité quand le mensonge coule de source? Son père, Beltrán, conçoit que l'avare prenne plaisir à son argent, que le meurtre assouvisse la vengeance, que l'ivrogne soit heureux dans l'ivresse, mais la passion de son fils le dépasse. Le vieux père noble n'a pas l'âme de l'artiste et il ne peut comprendre que García mente pour le plaisir de mentir, et contre son propre intérêt. D'un bout à l'autre de la pièce Ruiz de Alarcón n'est pas une seule fois en défaut, et l'ingénieuse gaîté avec laquelle il confirme l'antique morale que l'honnêteté est la meilleure habileté est égalée par la façon magistrale dont il dessine ses personnages. Il se préoccupe d'être moral, et pourtant, bien que toutes ses pièces comportent une leçon, il ne descend jamais jusqu'à sermonner et ne transforme pas l'auteur dramatique en pédagogue.

Il y a des dramaturges espagnols plus grands que Ruiz de Alarcón : il n'en est aucun dont l'œuvre soit d'une perfection si constante. Tandis que dans *Las Paredes oyen* et dans *El Examen de Maridos* il renouvelle le triomphe de *La Verdad sospechosa*, il donne des exemples admirables de pièces plus nationales dans *El Tejedor de*

Segovia et dans *Ganar Amigos* dont on trouve de légères réminiscences dans l'*Hernani* de Victor Hugo. L'infertilité dont se moquaient les contemporains de Ruiz de Alarcón est contrebalancée par son égalité d'exécution. Lope et Calderón ont écrit des pièces meilleures et bon nombre de pires : aucun vers d'Alarcón n'est indigne de lui. Alors que ses émules se contentaient d'improviser, il restait à l'écart, sans se joindre à la course aux applaudissements et à l'argent, et travaillait avec un scrupule tel que son œuvre survit. Il se distingue surtout par sa puissance à créer des caractères et ses hautes intentions morales ; il a aussi d'autres mérites à peine moins rares : sa versification est d'un fini extrême, et son dialogue plein d'esprit et de verve, exempt de tout gongorisme, est le triomphe de la bonne langue sur les influences perverses qui égarèrent des auteurs ayant des dons peut-être plus grands. Son goût, à vrai dire, est presque parfait et contribue à lui donner cette dignité calme, cette individualité, ce rare équilibre qui le placent à peine au-dessous et légèrement à part des deux ou trois meilleurs dramaturges espagnols.

Si, dans le talent comme dans la sobre méthode dramatique de Ruiz de Alarcón, il est un élément exotique, l'*españolismo* de la contrée est inséparable du génie de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barreda y Riaño (1600-1681), le plus représentatif des Espagnols du XVIIe siècle. Son père était secrétaire de la Trésorerie, et de ce côté Calderón était d'origine santandérine, comme Santillana, Lope et Quevedo ; il avait du sang flamand par sa mère qui se réclamait des de Mons, de Hainaut. Il fut élevé au collège des Jésuites de Madrid, et des biographes déclarent qu'il étudia à Salamanque le droit civil et le droit canon. Bien qu'on prétende qu'il ait,

à treize ans, écrit une pièce *El Carro del Cielo*, ses premiers essais sérieux furent faits aux concours littéraires institués en l'honneur de saint Isidore, en 1620 et 1622. A cette dernière occasion, il obtint un troisième prix, et Lope de Vega, bienveillant, le loua « de gagner dans ses tendres années les lauriers que le temps accorde communément aux cheveux blancs ». Son biographe, Vera Tassis, rapporte qu'il servit à Milan et dans les Flandres de 1625 à 1635, mais il doit y avoir une erreur de date, car on le trouve en 1629 à Madrid, poursuivant l'épée à la main l'acteur Pedro de Villegas, qui, après avoir traîtreusement poignardé le frère de Calderón cherchait un refuge dans le sanctuaire de l'église des Trinitaires. Le prédicateur gongoriste, Paravicino, fit des allusions publiques à ce fait; Calderón répliqua en se moquant des « sermons de Barbarie », et fut emprisonné pour avoir insulté l'habit religieux. Pellicer mentionne un autre éclat, en 1640, où l'auteur tira l'épée pendant une répétition et resta maître du terrain. Ce sont là d'agréables incidents dans une carrière uniformément respectable. En 1636, ayant ravi la cour par un intermède médiocre, *Los Tres Mayores Prodigios,* Calderón fut fait chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques; en 1640, il servit avec les autres membres de l'ordre contre les Catalans rebelles, finissant en hâte, dit-on, son *Certamen de Amor y Celos* pour prendre part à la campagne. Il fut, en 1641, envoyé en mission militaire à Madrid; il reçut, sur les fonds de l'artillerie, une pension mensuelle de trente couronnes d'or, fut ordonné prêtre en 1651, fait chapelain de la chapelle des *Reyes Nuevos,* à Tolède, en 1653; devint chapelain honoraire de Philippe IV en 1663, quand il entra dans la congrégation de Saint-Pierre qui l'élut pour son supérieur en 1666. Selon Calderón lui-même, en entrant

dans les ordres, il eut l'intention de renoncer au théâtre profane et même au théâtre sacré; quoiqu'il en soit, il céda aux injonctions du roi, et, en 1680, un an avant sa mort, il célébrait encore dans son *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* le mariage de Charles II avec Marie-Louise de Bourbon. « Il mourut en chantant, comme on dit que meurt le cygne, » écrivait Solís à Alonso Carnero. Quand la mort le surprit, il composait un *auto* (que termina Melchor Fernández de León) : digne fin d'une vie noble et heureuse.

Les écrits en prose de Calderón sont peu volumineux et peu importants. On lui attribue une description officielle (écrite sous le nom de son collègue, Lorenzo Ramírez de Prado) de l'entrée à Madrid de la seconde femme de Philippe IV. Plus intéressant certes est un traité sur la dignité de la peinture, imprimé dans le quatrième volume du *Cajón de Sastre literato* (1781) de Francisco Mariano Nifo. « La peinture, dit Calderón, est l'art des arts, dominant tous les autres et les employant comme serviteurs. » Il possédait un admirable don d'appréciation et il le prouve en reprenant dans le *Cancionero general* la belle ballade d'Escribá qu'il cite dans *Las Manos blancas no ofenden* et dans *El mayor Monstruo los Celos*. Nous verrons qu'il le prouve peut-être trop souvent.

Ce fut un grand artiste qui émailla ses pièces dramatiques de beaux modèles de lyrisme. La ballade qu'on suppose une description de lui-même, écrite à la prière d'une dame, est souvent citée, mais elle est en réalité l'œuvre d'un contemporain, Carlos Alberto Cepeda y Guzmán [1]. La

1. Cf. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca española*, Madrid, 1866, t. II, col. 367-8, et M. Norman MacColl, *Select Plays of Calderon*, 1888, pp. XXVI-XXX.

première pièce imprimée qui porte le nom de Calderón est *El Astrólogo fingido* (1632), l'original de l'*Astrologue feint*, de Thomas Corneille ; à partir de 1636, il parut de ses drames des éditions dont il n'était pas responsable et qui le représentaient si mal, dit-il à l'imitation de Góngora, qu'il ne pouvait se reconnaître lui-même. Bien qu'il ait fait imprimer, en 1676, un recueil de ses *autos*, il était si indifférent au sort de ses pièces profanes qu'il ne prit jamais la peine de les rassembler. Par bonheur, il dut, en 1680, dresser une liste de ses drames pour le duc de Veragua, descendant de Christophe Colomb, et c'est d'après ce document que Vera Tassis publia l'édition posthume. Au total, nous possédons environ cent vingt pièces, quatre-vingts *autos* et une vingtaine d'*entremeses*, *jácaras*, et autres pièces de genre inférieur.

Heureux pendant sa vie, Calderón le fut encore après sa mort; car, bien que sa vogue n'ait jamais égalé celle de Lope de Vega, elle fut de beaucoup plus durable. De la mort de Lope à la fin du XVIIe siècle, Calderón fut le souverain du théâtre espagnol, et bien que plus tard il ait subi une éclipse temporaire, l'enthousiasme des romantiques allemands lui rendit au XIXe siècle sa souveraineté. Plus que la plupart de grands hommes, il a souffert de l'indiscrétion de ses admirateurs. Quand Sismondi déclarait que Calderón est simplement un habile dramaturge, « le poète de l'Inquisition », il n'était guère plus éloigné de la vérité que Friedrich von Schlegel qui proclamait que « chez ce grand et divin maître, l'énigme de la vie n'est pas seulement exprimée, elle est résolue ». Ainsi Schlegel devançait Paul Verlaine en plaçant Calderón au dessus de Shakespeare qui, divaguait l'Allemand, n'a fait qu'exposer le problème de la vie sans en donner une solution. Jacques Ier dit une fois à cet ambassadeur que

Ben Jonson appelait « le vieil Ésope Gondomar » : « J'ignore pourquoi, mais il semble que ce soit l'affaire ordinaire d'un Espagnol, de dire des rodomontades. » C'était aussi l'affaire des romantiques allemands, qui prenaient le lyrisme pour de la présentation scénique. Et ils n'étaient pas seuls dans leur enthousiasme. Shelley eut entre les mains les drames de Calderón, les lut avec « un étonnement et un délice incomparables » et fut, comme il le dit, tenté « de jeter sur leurs formes parfaites et éblouissantes le voile gris de mes mots ». Ainsi le fameux monologue du Diable, dans *El Mágico prodigioso* (1637) en réponse à la question de Cyprien : — « Qui donc es-tu et d'où viens-tu? » — est devenu familier à tout lecteur de la littérature anglaise. Shelley et les autres admirateurs ignoraient naturellement la ressemblance quelque peu déconcertante entre ce passage et un autre dans une pièce antérieure : *El Esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua.

Le voile gris du grand poète panthéiste augmente peut-être la beauté des vers qui grisaient des cerveaux autrement calmes que celui de Shelley. Gœthe en fut ému jusqu'aux larmes et, bien qu'il ait finalement compris le mal que fit en Allemagne cette imprudente idolâtrie de Calderón, il ne cessa jamais d'admirer le seul poète espagnol qu'il connût vraiment. De nos jours, des hommes comme Schack et Schmidt ont consacré leur vie à la propagation de l'évangile caldéronien. Une bonne part de la renommée du poète est due à ses traducteurs, et une autre part aussi à ce fait que pendant longtemps il n'eut pas de rival. Au XVIIIe siècle même, quand Lope de Vega et Tirso de Molina étaient presque oubliés, *El mayor monstruo los celos* et d'autres drames de Calderón étaient joués en Espagne bien plus souvent qu'ils ne le

sont maintenant. Pour le reste de l'Europe il devint l'incarnation de son pays. Les lecteurs ne pouvaient pas deviner (et, à défaut d'éditions accessibles, ils ne pouvaient apprendre) que Calderón, si grand qu'il soit, reste bien loin de la fraîcheur, de la force et de l'invention de Lope, de la puissance créatrice et de l'ampleur de conception de Tirso. Les Espagnols ont raison de ne pas lui donner la première place parmi leurs demi-dieux dramatiques. Il est beaucoup trop brillant pour être classé comme un simple disciple de Lope de Vega, car il atteint des hauteurs métaphysiques auxquelles Lope ne s'éleva jamais; cependant, comme dramaturge, il ne fit que cultiver la semence que Lope avait répandue.

C'est la simple vérité, et c'est même un signe de bon jugement qu'il ne chercha pas à innover. Il écrivit une *Apologia de la Comedia* qui a disparu, mais il ne semble pas avoir eu des théories personnelles sur l'art dramatique. Nous pouvons en juger par les propos irrévérencieux de Bertaut, partisan acharné des fameuses *unités*, qui lui rendit visite en 1659. « A sa conversation je vis qu'il ne savait pas grand'chose, quoy qu'il soit déjà tout blanc. Nous disputasmes un peu sur les règles de la Dramatique, qu'ils ne connoissent point en ce pays-là, et dont ils se moquent. » Calderón travailla d'après la pratique de Lope, empruntant ses idées, ses personnages, sa construction; dans des accès de paresse il n'hésita pas à insérer dans ses pièces des scènes entières tirées de ses prédécesseurs. Nous avons déjà indiqué, outre ses emprunts à Tirso de Molina, un curieux rapprochement entre *El Mágico prodigioso* et *El Esclavo del Demonio* de Mira de Amescua. Philarète Chasles et Viguier crurent que Calderón utilisa l'*Héraclius* (1647) de Corneille dans *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* (1664); les

critiques espagnols répondent que les deux pièces ont une source commune : *La Rueda de la Fortuna* de Mira de Amescua. C'est possible, mais il est certain que l'on a introduit dans cette discussion une vivacité hors de proportion avec l'importance du point en litige. Il est établi que les pièces de Corneille et de Calderón ont une action principale commune qui ne se trouve pas chez Mira de Amescua, et que Corneille était fort connu en Espagne depuis 1658, quand Diamante adapta le *Cid* sous le titre de *El Honrador de su Padre*. Rien ne s'oppose donc à ce que Calderón ait emprunté à Corneille les trois vers qui sont identiques dans les deux pièces, mais le problème de la priorité n'est pas encore résolu.

Quand Calderón essaie de créer un caractère, il échoue presque toujours, et si d'aventure il réussit, comme dans *El Alcalde de Zalamea*, ce n'est qu'en retouchant brillamment l'esquisse de Lope. Gœthe découvrit le point faible quand il remarqua que ses caractères sont aussi semblables que des soldats de plomb fondus dans le même moule; pour un dramaturge c'est là un grave défaut, et ses continuelles digressions lyriques prouvent qu'il en connaissait l'importance. Malgré son étonnante habileté technique, Lope et Tirso le dépassent pour la vigueur, l'aisance et la vérité; mais personne ne l'égale dans les magnifiques morceaux de lyrisme tel que celui qu'il fait prononcer à Justina, dans *El Mágico prodigioso*.

De tels passages font peut-être plus d'effet à la lecture qu'à l'audition, et Calderón a bien soin de donner à ses pièces un intérêt plus populaire. Il le trouve dans ces trois sentiments caractéristiques : la loyauté personnelle envers le roi, une absolue dévotion à l'Église et le point d'honneur. Dans la bonne et la mauvaise fortune, l'Espagne est restée fidèle à ces trois principes qui ont fait

sa grandeur et sa décadence. Favori de Philippe IV, poète essentiellement courtisan, Calderón devient le porte-parole de toute une nation quand il déifie le roi dans *El Príncipe constante*, dans *La Banda y la Flor*, dans *Guárdate de la Agua mansa* et dans vingt autres pièces. Ticknor parle des « flatteries de Calderón pour les grands », et il est certain que l'on trouve chez Calderón d'audacieuses flagorneries : mais non pour « les grands » en général. Ticknor oublie les conditions sociales impliquées dans le titre de la pièce de Rojas Zorrilla : *Del Rey abajo ninguno*. Une aristocratie titrée occupant de hautes positions officielles, mais privée d'autorité effective, comptait beaucoup moins qu'un étranger ne peut se le figurer dans un pays où la moitié de la population était noble et où le respect concentré sur la personne du roi, l'Oint du Seigneur, s'était transformé en une sorte de passion comparable aux plus fantasques exagérations des romans de chevalerie. Et il en était de même de l'Église. Une Église qui avait inspiré une lutte de sept siècles contre les Maures, qui avait produit des miracles de sainteté et de génie comme sainte Thérèse et saint Jean de la Croix, qui avait enrayé et rejeté au delà des Pyrénées le flot envahisseur de la Réforme, était inévitablement regardée comme l'unique autorité morale, le seul foyer possible de religion et le symbole manifeste de l'unité universelle sous la conduite de l'Espagne.

Le point d'honneur — la vengeance exercée par des maris, des pères et des frères en des cas où les femmes étaient trouvées dans des situations compromettantes — est plus difficile à expliquer, ou du moins à justifier; c'était là une perversion de l'idéal chevaleresque, très acceptable pour des hommes qui estimaient la vie moins que ne l'estimaient leurs voisins. Calderón nous donne

dans *El Pintor de su Deshonra* un exemple célèbre de la façon dont il traitait un épisode de ce genre. De semblables motifs ont servi à Lope de Vega et à Tirso de Molina, tous deux prêtres et barbes grises; mais l'effet est plus emphatique chez Calderón, et dès 1683, son « immoralité » était sévèrement censurée, à l'occasion de l'*aprobación* élogieuse de Manuel de Guerra y Ribera. Ici, comme sur beaucoup d'autres points, il se contente de suivre et d'exagérer une convention existante. Ses héros n'ont rien de la sublime jalousie d'Othello : ils tuent de sang-froid leurs victimes, comme un acte dû à l'amour-propre d'hommes d'honneur placés dans une position absurde. Calderón remanie le même sujet dans *A secreto Agravio secreta Venganza* et dans *El Médico de su Honra*, mais le lecteur est rarement ému, car le poète n'est lui-même que rarement inspiré par une émotion réelle, et il compose posément sa scène comme un magnifique exercice de littérature.

Son génie éclate surtout dans ses *autos sacramentales*, forme dramatique particulière à l'Espagne. Le mot *auto* est appliqué d'abord à tout genre de pièces; puis la signification se particularise et l'*auto* devient une pièce religieuse ressemblant aux mystères du moyen âge : la plus ancienne est vraisemblablement l'*Auto de San Martinho*, de Gil Vicente. Finalement, un *auto sacramental* désigne une exposition dramatisée du Mystère de la Sainte-Eucharistie, qu'on jouait en plein air, le jour de la Fête Dieu. Bien qu'elle ne soit pas dénommée *auto*, la *Farsa sacramental* de López de Yanguas est le plus ancien exemple connu de ce genre. Antoine de Brunel, compagnon de route du jeune Hollandais Frans van Aerssen et auteur de la relation de voyage qui est presque toujours attribuée à ce dernier, a laissé une description d'un de

ces spectacles, auquel il assista (1655) quand Calderón était dans tout l'éclat de son talent. Le Saint-Sacrement était promené par la ville, suivi d'une procession de souverains, de courtisans et de peuple, avec des géants artificiels et des monstres de carton — *tarascas* — précédant le cortège que des musiciens et des danseurs menaient jusqu'à la cathédrale. Dans l'après-midi l'*auto* était représenté au public, devant le roi installé sous un dais, devant les riches qui occupaient des balcons et devant la populace qui emplissait la place. Même pour un protestant au courant de ces choses, rien n'est plus facile que de confondre un *auto sacramental* avec une *comedia devota* ou une *comedia de santos* : c'est ainsi que Bouterwek et Longfellow ont pris à tort la *Devoción de la Cruz* pour un *auto*. L'erreur paraîtra moins étonnante si l'on se rappelle que la *comedia devota* de Pérez de Montalbán intitulée *La Gitana de Menfis* a été classée comme *auto* par un Espagnol aussi authentique que Mesonero Romanos. Mais la différence est formelle. Le véritable *auto* n'a aucun intérêt secondaire ni aucun personnage profane : son unique sujet est le mystère de l'Eucharistie exposé par des personnages allégoriques.

Dans l'*auto*, Calderón est sans égal. Lope, qui le dépasse sur tant de points, est beaucoup moins heureux que lui dans ses essais de pièces sacrées. Ce genre de drame semble créé, dirait-on, pour la plus grande gloire de Calderón. Les personnages de ses *comedias devotas* et même de ses pièces profanes ont des tendances à n'être que des personnifications de la vengeance, de l'amour, de l'orgueil, de la charité, etc. Son théâtre profane est défiguré par un excès de raffinement, et malgré les efforts constants du *gracioso*, par un manque d'humour, défauts qui deviennent vertus dans les *autos*, où les abstractions

s'expriment avec la plus noble poésie, où l'au-delà est ramené sur la terre, et où des subtilités doctrinales sont embellies avec une miraculeuse ingéniosité. Affirmer que Calderón est incomparablement grand dans les *autos*, — dans *El divino Orfeo* surtout, — semble impliquer une certaine faiblesse dans ses drames profanes. La monotonie et l'artifice de ses pièces sacramentelles pourraient passer pour des défauts inhérents au genre, si ce n'étaient là les deux notes caractéristiques de l'ensemble de son théâtre. Et ce n'est pas une explication suffisante de dire que sa fréquente pratique de l'*auto* affecta ses méthodes générales, car, non seulement ses pièces profanes sont plus nombreuses que les *autos*, mais elles sont pour la plupart antérieures aux *autos* qui avaient le seul défaut de manquer d'intérêt dramatique, et de s'adresser à un goût si local et si temporaire que le genre a disparu en Espagne aussi définitivement que le *masque* en Angleterre. Cependant, les modes passagères qui produisirent *Comus*, dans le Nord, et la *Cena de Baltasar*, dans le Midi, sont justifiées pour tous ceux qui aiment la grande poésie. Les *autos* persistèrent à la scène jusqu'en 1765, mais leur plus haute inspiration disparut avec Calderón, qui peut être considéré à peu près littéralement comme leur créateur.

Lope de Vega est le plus grand des dramaturges espagnols; Calderón est parmi ceux qui l'approchent de plus près. Lope incarne le génie de la nation; Calderón exprime le génie d'une époque. Il est Espagnol jusqu'aux moelles, mais un Espagnol du XVIIe siècle — un courtisan avec une tendance au *culteranismo*, réfractaire aux contrastes picaresques qui donnent tant de variété au théâtre de Lope et de Tirso de Molina. Son interprétation de la vie est tellement idéalisée que son théâtre n'est

qu'une sorte d'apothéose monotone de son siècle. Ses caractères ne sont pas tant des hommes et des femmes que des types allégoriques d'hommes et de femmes tels qu'il les concevait dans le calme de sa bibliothèque. Ce n'est pas la vie réelle que Calderón peint, car il considérait le réalisme comme ignoble et malpropre ; il offre à la place de la vie une somptueuse parade d'émotions abstraites où il y a toujours la sensation d'insincérité timide. Sa tendance naturelle s'accentua grâce aux circonstances. Il ne faut pas oublier que si ce fut un bonheur pour l'homme de devenir le favori du roi, ce fut un désastre pour l'artiste d'être obligé de composer ces *comedias palaciegas*, — spectacles creux et brillants, — où le dramaturge devait écrire en vue de la mise en scène, s'abaissant ainsi au niveau d'un machiniste supérieur.

Calderón prend rang parmi les plus grands auteurs du théâtre espagnol en tant qu'il est le plus grand poète espagnol ayant eu recours à la forme dramatique. L'exécution de ses meilleurs passages est si entraînante que FitzGerald déclarait que le discours d'Isabel, dans *El Alcalde de Zalamea*, est « digne de l'Antigone grecque ». Si Calderón s'était toujours maintenu à ce niveau, il se classerait parmi les plus puissants maîtres de tous les temps et de tous les pays. Sa race, sa foi, son tempérament, son milieu spécial l'empêchèrent de devenir un poète universel ; sa majesté, son lyrisme dévot, sa fantaisie décorative suffisent à le placer au premier rang des poètes nationaux. Mais il n'était pas si national que des étrangers ne cherchassent à l'exploiter. Ainsi d'Ouville adapta le sujet de la *Dama duende* dans *l'Inconnue ou l'Esprit follet*, qui reparaît dans *la Dame invisible* de Thomas Corneille et de Hauteroche aussi bien que dans *Parson's Wedding* de Killigrew ; l'*Evening's Love* de

Dryden est emprunté à travers la version que donna de l'*Astrólogo fingido* Thomas Corneille, qui fut loin de borner là ses emprunts. C'est ainsi que *El alcaide de sí mismo* devient *le Geólier de soi-même*, que *Hombre pobre todo es trazas* devient *le Galant doublé*, et que *les Engagements du hasard* sont une combinaison de *Los empeños de un acaso* et de *Casa con dos puertas mala es de guardar*. De même Quinault tira *le Fantôme amoureux* de *El galán fantasma*. Molière lui-même prend des idées pour *l'Étourdi* dans *El Escondido y la Tapada*, et il y a des rapprochements à faire entre l'Armande de *l'Étourdi* et la Beatriz de *No hay burlas con el amor*. On prétend que Corneille trouva des suggestions pour sa *Théodore* dans *Los dos amantes del cielo*; il est certain que dans *le Gardien de soi-même* et dans *la Fausse apparence* Scarron utilisa *El alcaide de sí mismo* et *No siempre lo peor es cierto* et que, en collaborant avec Tristan, il prit des *Lances de amor y fortuna* cette pièce, *les Coups de l'amour*, que Quinault eut l'effronterie de publier en y attachant son propre nom. Plus tard le *Don César Ursin* de Le Sage se trouve n'être qu'une adaptation de *Peor está que estaba*. Ce ne fut pas en France seulement que l'on emprunta à Calderón. Outre Dryden et Killigrew, il y eut en Angleterre des imitateurs tels que le comte de Bristol dont l'*Elvira* n'est qu'une libre traduction de *No siempre lo peor es cierto*, et Bristol se servit encore de *Mayor está que estaba* et *Peor está que estaba* comme bases de deux comédies aujourd'hui perdues. Citons encore le *Gentleman Dancing Master* de Wycherley, qui est une adaptation de *El maestro de danzar*. Il serait inutile d'énumérer les médiocrités ou pires — les Collot-d'Herbois, les Centlivre, les Bickerstaffe et bien d'autres — qui ont pillé Calderón sans scrupule et sans art.

Les pièces dérivées de celles de Calderón eurent du succès même quand le dramaturge espagnol n'avait fait qu'imiter ses devanciers. Par exemple, son *Secreto á voces* vient de *Amar por arte mayor* de Tirso de Molina, et son *Gustos y disgustos son no más que imaginación* de la *Comedia de la Reina María* de Lope de Vega : c'est avec les refontes de Calderón que Gozzi a composé *Il publico secreto* et *Le due notti affannose*. L'*Isabella eller tre Aftener ved Hoffet* (1829) de Johan Ludwig Heiberg contient une scène empruntée au *Secreto á voces*, bien que l'intrigue suive de près *El Perro del Hortelano* de Lope de Vega[1]. A l'inverse, une scène de *El Perro del Hortelano* et l'intrigue du *Secreto á voces* forment la base de *The Humours of the Court*, œuvre charmante d'un poète contemporain, M. Robert Bridges, qui a lui-même loyalement indiqué les légers points de ressemblance entre *The Christian Captives* et *El Principe constante*, drame qu'il a utilisé aussi (en même temps qu'une autre pièce de Calderón, *El Monstruo de los Jardines*) dans *Achilles in Scyros*. Mais à quoi bon accumuler des preuves d'une popularité si éclatante et si prolongée qu'on ne saurait la mettre en doute? Remarquons seulement, pour en finir, que ce ne sont que les données des drames de Calderón dont on peut se servir; encore ne peut-on le faire que dans une limite très restreinte, car la mise en œuvre de ses sujets ne saurait être dénationalisée, et dans ses meilleurs moments il a un accent personnel qui décourage les imitateurs. On l'a trop loué, sans doute : gardons-

1. L'arrangement de Heiberg ne fut pas du goût de Frédéric VI de Danemark, qui aurait dit pendant la représentation : « Ah, non! par exemple. Je sais bien que la vie à la Cour est assommante, mais pas tant que dans cette pièce. » C'est le seul mot que l'on prête à ce roi dont la stupidité devint proverbiale.

nous, par réaction, de le diminuer. Il reste ce qu'il fut : un sublime poète catholique dans la mesure où la poésie et le catholicisme étaient compris par les Espagnols du XVIIe siècle; un grand génie d'une saveur locale intense, exerçant son don naturel et sa maîtrise de l'art scénique dans des formes exclusivement locales.

L'archevêque Trench a émis cette théorie que, pour les trois grands théâtres du monde, la période la plus brillante n'embrasse guère qu'un siècle, et avec dates à l'appui, il soutient une thèse qui a le fâcheux défaut d'oublier le théâtre français, avec sa longue et glorieuse histoire. Eschyle naquit en l'an 525 et Euripide mourut en l'an 406 avant J.-C.; Marlowe naquit en 1564 et Shirley mourut en 1666; Lope de Vega naquit en 1562 et Calderón mourut en 1681. Avec Calderón, l'âge héroïque du drame espagnol prend fin superbement. Il survécut à son contemporain de Tolède, Francisco de Rojas Zorrilla (1590-?1660), dont la *Traición busca el castigo* servit à Le Sage pour son *Traître puni* et à Vanbrugh pour son *False Friend*. Poète de cour, nommé commandeur de l'Ordre de Saint-Jacques en 1645, Rojas Zorrilla appartient à l'école de Calderón, bien qu'il pousse plus loin que le maître l'exagération du sentiment monarchique et les exigences du point d'honneur. Le Sage nous en fait souvenir en intitulant *le Point d'honneur* la pièce qu'il basait sur *No hay amigo para amigo*. Un autre drame, le plus célèbre du théâtre (1640 et 1645) de Rojas Zorrilla, est *Del Rey abajo, ninguno* où, malgré quelques réminiscences des œuvres de Lope de Vega, de Tirso de Molina et de Vélez de Guevara, l'auteur révèle un talent plein de force. Au début de ce drame empoignant, García del Castañar, simple fermier des environs de Tolède, souscrit si géné-

reusement à l'expédition contre Algeciras, que le roi Alphonse XI décide de lui rendre visite sous un déguisement. García a vent de l'affaire et, à l'arrivée de ses hôtes, prend Mendo pour Alphonse. Mendo éprouve une subite passion pour Blanca, femme de García, et l'époux le surprend à la porte de sa maison. Comme la personne du roi est inviolable, García veut tuer Blanca qui s'échappe et se rend à la Cour. García, mandé par le roi, s'aperçoit de sa méprise et réussit à mettre à mort Mendo dans le palais même; après quoi, il explique à son souverain (et au public) que, *Del Rey abajo, ninguno* — au-dessous du roi, personne — ne saurait l'insulter impunément. Le style de Rojas Zorrilla est parfois gâté par le *culteranismo*, surtout dans *Los Encantos de Medea*, mais ce n'est là qu'une concession évidente à la mode du moment. Son dialogue plein de naturel et d'esprit, son habile construction sont surtout manifestes dans *Lo que son mujeres* et dans *Entre bobos anda el juego*. Cette dernière pièce a servi à Thomas Corneille pour *Don Bertrand de Cigarral* et à Scarron pour *Don Japhet d'Arménie*. *Les Illustres Ennemis* de Thomas Corneille, *les Généreux Ennemis* de Boisrobert et l'*Écolier de Salamanque* de Scarron dérivent tous de *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla. En outre, Scarron fit *Jodelet ou le Maître Valet* d'après *Donde hay agravios no hay celos*, et le *Venceslas* de Rotrou doit beaucoup au *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla, pour qui toutes ces imitations sont autant d'hommages flatteurs.

Doué d'un goût fin et exercé, Agustín Moreto y Cavana (1618-1669) écrivit des drames de cape et d'épée dont la popularité ne le cédait qu'à celle de Lope de Vega. Après avoir pris ses grades à Alcalá de Henares, en 1639, il vint à Madrid où il trouva un protecteur en

Calderón. Il publia un volume de ses pièces en 1654 et entra dans les ordres en 1657, quand il devint chapelain de la famille de Moscoso à Tolède. Dès lors il renonça au théâtre. Ses dons d'invention ne sont pas transcendants, mais sa dextérité à se servir des œuvres de ses prédécesseurs est extraordinaire. C'est ainsi qu'il composa *Hasta el fin nadie es dichoso* et *El Bruto de Babilonia* d'après *Los hermanos enemigos* et *Las Maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro; c'est ainsi qu'il écrivit *Caer para levantar* d'après *El Esclavo del Demonio* de Mira de Amescua et *La ocasión hace al ladrón* d'après *La Villana de Vallecas* de Tirso de Molina; il fait des adaptations de Vélez de Guevara et de Castillo Solórzano, et plusieurs de ses pièces dérivent de Lope de Vega. Ce n'est pas que Moreto manquât d'originalité ni d'esprit : *Trampa adelante* est une preuve du contraire. C'est que par paresse intelligente il préférait refondre et perfectionner les œuvres déjà faites. Et il n'est que juste de dire qu'il y réussit grandement. Dans *El Desdén con el Desdén*, la plus célèbre de ses comédies, la jeune fille qui déteste les hommes à cause de l'idée qu'elle s'en est formée par ses lectures, vient de *La Vengadora de las Mujeres* de Lope de Vega; la conduite des divers galants est copiée de *De Corsario á Corsario* de Lope; la servante est prise à *Los Milagros del Desprecio* de Lope; le subterfuge qu'emploie le comte d'Urgel pour se faire accepter par la dédaigneuse Diana, qui tombe elle-même dans le piège qu'elle a tendu à son prétendant, est suggéré par *La Hermosa Fea* de Lope. De ces divers éléments il est résulté un ensemble d'un art et d'un tact exquis. L'intrigue est menée avec une finesse consommée, le dialogue étincelle d'esprit et de gaîté, les personnages sont délicieux de conviction. Une pareille réussite n'est pas l'effet

du hasard : Molière lui-même échoua, en voulant, dans *La Princesse d'Élide* renouveler l'exploit de Moreto, tout comme Gozzi échoua dans *La principessa filosofa*. Dans *El lindo Don Diego*, dont la première esquisse est peut-être *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, Moreto a fixé le type du fat convaincu et irrésistible, et la façon dont il expose l'imbécillité vaniteuse de Don Diego épousant une servante, qu'il croit une comtesse, est parmi les quelques chefs-d'œuvre de haute comédie.

Par la délicatesse de touche avec laquelle il manie une situation finement plaisante, Moreto est presque sans rival, et dans le cadre plus large de la farce ses *graciosos* sont admirables de vérité et d'esprit spontané. Ses pièces historiques sont d'un intérêt moins universel, quoique *El Ricohombre de Alcalá*, basé sur l'*Infanzon de Villescas* de Lope de Vega (ou de Tirso de Molina), soit un vivant portrait du héros populaire, Pierre le Cruel. Vers la fin de sa vie, Moreto s'adonna à la *comedia devota* : son *San Franco de Sena* est d'une piété presque extravagante, surtout dans les scènes où il joue ses yeux, perd, devient aveugle et se repent en recouvrant la vue. Moreto n'avait aucune disposition pour la comédie dévote : dans sa première manière, qui est la bonne, il l'emporte sur toute l'Espagne comme maître de la comédie légère. Thomas Corneille subit si fortement son influence, qu'il transforma *Lo que puede la aprehensión* et en fit *Le Charme de la Voix*, et que *La Tía y la Sobrina* devint *Le Baron d'Albikrac*, tandis qu'à *No puede ser*, refonte de *El Mayor Imposible* de Lope de Vega, John Crowne emprunte son *Sir Courtly Nice* et peut-être Ludwig Holberg son *Jean de France*; et des adaptations toutes récentes prouvent que le charme de Moreto persiste encore.

Parmi les disciples de Calderón, il faut mentionner Antonio Coello (m. 1652) qui, prétend-on, collabora avec Philippe IV pour *El Conde de Sex ó Dar la vida por su dama*, et qui écrivit, paraît-il, *Los Empeños de seis horas*. La traduction que fit de cette dernière pièce Samuel Tuke, sous le titre de *The Adventures of five hours*, éblouit Pepys à un tel point qu'il déclara : « C'est, en somme, la meilleure pièce que j'aie jamais lue de ma vie » et qu'il flétrit *Othello* comme une « mesquinerie » en comparaison. Avec Coello, d'autres noms s'imposent : Álvaro Cubillo de Aragón (vers 1664), dont la *Perfecta casada* est une belle œuvre, égalée par *El Señor de Buenas Noches*, prototype de *La Comtesse d'Orgueil* de Thomas Corneille; le Portugais Juan de Matos Fragoso (? 1614-1689), qui plagia souvent Lope de Vega, mais jamais avec une plus heureuse audace qu'en faisant accepter comme une œuvre à lui *La Venganza en el despeño*, source de *La Punizione nel precipizio* de Gozzi qui ignora sûrement le véritable original, *El Príncipe despeñado*; Fernando de Zárate y Castronovo (vers 1660), auteur de *La Presumida y la Hermosa*, comédie utilisée par Molière dans *Les Femmes savantes*; les frères Diego et José de Figueroa y Córdoba (vers 1660), auteurs de *La Dama Capitán* dont Montfleury tira *La Fille Capitaine* de même qu'il écrivit *La Femme juge et partie* en s'inspirant de *La Dama Corregidor* que Sebastián de Villaviciosa composa avec la collaboration de Juan de Zabaleta (vers 1667), célèbre par sa laideur. Outre ses pièces, nous devons à ce dernier un curieux tableau de mœurs, *El Dia de Fiesta por la mañana y tarde* (1659), très intéressant comme document mais d'une forme gâtée par des affectations ridicules. Juan Bautista Diamante (?1630-?1685), qui, dans *La Judia de Toledo*, semble avoir emprunté peu scrupu-

leusement à *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua et au poème de Luis de Ulloa y Pereyra, *Alfonso Octavo* (1650), et Juan Claudio de la Hoz y Mota, qui vivait encore en 1708, dépensèrent leur talent à arrranger d'anciennes pièces au goût du jour. Mais, comme beaucoup d'autres, ils n'étaient que de simples imitateurs. Le théâtre espagnol déchoît si rapidement vers la fin du siècle que nous ne ferons que mentionner le favori de la cour, Francisco Antonio de Bancés Candamo (1662-1704), dont l'œuvre la moins mauvaise est précisément *El Esclavo en grillos de oro*, le drame qui lui attira tant de persécutions.

Le dernier peut-être qui soit digne de louanges parmi les auteurs de l'âge classique est Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), qui débuta, en 1627, avec *Amor y Obligación*, pièce encore inédite. Dix ans plus tard il devint secrétaire du comte de Oropesa, et écrivit l'*Euridice y Orfeo* pour célébrer la naissance d'un fils de son Mécène. Dès lors son chemin fut facile : nommé d'abord à un poste au ministère d'État, il devint secrétaire de Philippe IV, puis secrétaire de la reine douairière, et enfin obtint la position lucrative de chroniqueur des Indes. Comme Rojas Zorrilla, il appartient à l'école de Calderón, son collaborateur (avec Coello) dans *El Pastor Fido* et *Amado y Aborrecido*. C'est la même tendance à la préciosité, le même excès d'artifice dans l'intrigue, la même monotonie des types de caractère, le même penchant pour le drame à grand spectacle ; mais il lui manque la force impressionnante de Rojas Zorrilla, et encore plus le charme rêveur, la délicate subtilité, la veine lyrique, l'imagination enivrante de Calderón. Solís n'est guère un talent individuel : de même qu'il emprunte la méthode de Calderón, il emprunte un peu les données ou

les types de Lope de Vega dans *Eurídice y Orfeo*, de Góngora dans *El Doctor Carlino*, de Moreto dans *Un Bobo hace ciento*. Néanmoins, bien qu'il ne soit ni un génie créateur, ni un poète remarquable, c'est un ouvrier intelligent, un versificateur gracieux, souple, spirituel comme on le voit dans *Amor al uso*, pièce connue en France sous le titre de *Amour à la mode* que Scarron et Thomas Corneille donnèrent à leurs adaptations.

Dès son entrée dans les ordres en 1667, Solís cessa d'écrire — même des *autos* — pour le théâtre. Il gagna sur le tard une nouvelle réputation comme prosateur, car sa renommée repose sur son *Historia de la Conquista de Méjico* (1684). Même en comparant Solís à Mariana, son travail historique est excellent, et il est curieux de constater que, malgré des traces de *culteranismo* dans ses vers, sa prose est pure, bien que la douceur en soit fade parfois. C'est surtout à cette pureté que son histoire, traitant sur le ton patriotique d'événements pittoresques, doit d'avoir conservé son rang.

Il y eut d'autres prosateurs de grand mérite. Dans son soixante-deuxième chapitre, Gibbon parle d'« une histoire aragonaise, que j'ai lue avec plaisir » : c'est l'*Expedición de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos* (1623), par Francisco de Moncada, comte d'Osona (1585-1635). « Il ne cite jamais ses autorités, » ajoute mélancoliquement Gibbon ; en réalité, en racontant les exploits des aventuriers qui combattirent pour l'empereur Andronic Paléologue sous l'étendard de Roger de Flor, le célèbre « Fils du Diable », Moncada s'appuie principalement sur la célèbre chronique catalane de Ramón Muntaner : la forme laisse voir clairement que l'écrivain avait lu en manuscrit la *Guerra de Granada* de Mendoza. Diego de Saavedra Fajardo (1574-1648) se

révèle comme un admirable styliste dans l'*Idea de un principe político cristiano* (1640); on lui attribue aussi, peut-être sans grand fondement, la *República literaria* (1651) qui serait le plus intéressant de ses écrits. L'absence de toute trace de *culteranismo* dans ses œuvres est habituellement expliquée par le fait qu'il vécut longtemps hors d'Espagne; néanmoins, comme le mal était fort répandu, on doit reconnaître chez Saavedra des qualités personnelles de résistance. Le Portugais Francisco Manoel de Mello (1611-1666) s'adonne à la fois au gongorisme et au conceptisme dans son *Historia de los Movimientos, Separación y Guerra de Cataluña* (1645), travail plus souvent loué que lu. Dans un ouvrage posthume écrit dans sa langue maternelle, les *Apologos dialogaes* (1721), Mello est singulièrement énergique et direct. Il mena une existence quelque peu agitée : il fit naufrage, fut emprisonné sous l'accusation de meurtre, et, à sa sortie de prison, il fut exilé au Brésil. Mais en tout lieu il se perfectionna constamment et finit par atteindre un haut degré de perfection et de simplicité : de sorte que Portugais et Espagnols le considèrent comme un classique presque au même degré que Quevedo.

C'est vraisemblablement vers 1630 qu'aurait été fabriqué le *Centón epistolario*, composé de cent cinq lettres attribuées au bachelier Fernando Gómez de Cibdareal, médecin à la cour de Jean II : la première édition est datée de Burgos, 1499. La critique savante, surtout celle de M. Cuervo, a démontré que cette édition *princeps* soi-disant espagnole fut en réalité imprimée en Italie par des compositeurs italiens, et que le faussaire, peu expert dans l'ancien castillan, adapta gauchement la *Crónica* de Jean II en y introduisant maints italianismes. Tout semble indiquer que le bachelier Fernando Gómez

de Cibdareal n'exista jamais, et que la supercherie est due à l'ambassadeur de Philippe IV à Venise, Antonio de Vera y Zúñiga, comte de la Roca (? 1585-1658), qui, aidé par son neveu Fernando de Vera, archevêque de Cuzco, s'imaginait accréditer l'ancienneté de sa famille par ces inventions mensongères[1]. Ainsi dénué de toute valeur historique, le *Centón epistolario*, loin d'être le précieux monument du xve siècle que Pidal et Amador de los Ríos croyaient, reste simplement comme un exemple de mystification réussie et un avertissement aux érudits d'un âge postérieur.

Passons aux œuvres authentiques des érudits contemporains. Le prêtre sévillan Juan de Robles (1574-1649) discute avec goût et discernement les problèmes du style et les excès du *culteranismo* dans *El Culto Sevillano*, revêtu de l'approbation de Quevedo en 1631, bien qu'imprimé seulement vers la fin du xixe siècle. Le biographe aragonais de saint Jean de la Croix, Jerónimo Ezquerra de Reyes, mieux connu sous son nom de carmélite, Fray Jerónimo de San José (1587-1654), exposa avec éloquence sa conception de l'art de l'historien dans son *Genio de la Historia* (1655), et continue l'élégante tradition en prose de Bartolomé Leonardo de Argensola. Le très savant ami de Quevedo, Jusepe Antonio González de Salas (1588-1654), commenta la *Poétique* d'Aristote avec une rare sagacité dans sa *Nueva Idea de la Tragedia* (1633), livre riche en pensées ingénieuses, mais gâté par une phraséologie encombrante et terne.

Par contre, la prose est généralement nette et vive

1. Outre une version de la *Gerusalemme liberata* du Tasse et au moins un autre ouvrage en l'honneur de sa famille (publié sous un pseudonyme), le comte de Roca composa *El Embajador* (1620), traduit par Lancelot en 1642, et une biographie de Charles-Quint (1622) traduite par le sieur du Perron le Hayer en 1662.

dans les contes picaresques tels que le roman dialogué *Alonso, mozo de muchos amos : el donado hablador* (1624-1626) de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera (1563-1632) et les autobiographies plus ou moins véridiques telles que celle du capitaine Alonso de Contreras (vers 1625); celle de Diego Duque de Estrada (1589-?1647) intitulée *Comentarios de el desengañado de sí mismo,* et celle de l'auteur anonyme de la *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646) où percent, cependant, quelques traits d'ingéniosité puérile. De plus hautes qualités littéraires distinguent les œuvres du versatile Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (?1580-1635) dont *El Necio bien afortunado* (1621) ne fut mis en anglais par Philip Ayres que près d'un demi-siècle après que *La ingeniosa Elena* (1612) fut traduite en français (1625) par le janséniste Lancelot, puis adaptée dans *les Hypocrites* de Scarron, et enfin fondue dans une scène de *Tartufe.* Mais son meilleur ouvrage dans ce genre, *El curioso y sabio Alejandro* (1634), pétillant d'esprit alerte, est presque inconnu hors d'Espagne.

Une narration picaresque, *La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las Bolsas* (1634), traduite vingt ans plus tard par d'Ouville, contribue grandement à la renommée de Alonso de Castillo Solórzano (?1589-?1650), ce favori de Scarron qui basa *Don Japhet d'Arménie* sur la comédie intitulée *El Marqués del Cigarral,* et qui tira des *Alivios de Casandra* (1640) trois des quatre contes intercalés dans le *Roman comique. La Garduña de Sevilla* n'est en réalité que la suite des *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1634) qui fut précédé par un livre analogue : *La Niña de los Embustes, Teresa de Manzanares* (1632). Ces deux derniers ouvrages ont été utilisés par Le Sage dans *Gil Blas,* et le *Bachiller Trapaza* fut continué beaucoup

plus tard par Mattheus de Silva Cabral (1666-?1752) sous le titre de *Vida de Peralvilho de Cordova*, œuvre dont on ne connaît aucune édition imprimée mais qui passe pour le meilleur des contes picaresques de Portugal. *Habent sua fata libelli* : peu de livres ont été plus injustement oubliés que le *Guía y Aviso de Forasteros* (1635) de Antonio Liñán y Verdugo, admirable écrivain, observateur pénétrant, ingénieux peintre de mœurs, et incomparablement supérieur aux Zabaleta ou aux Santos qui le suivirent. L'officier juif Antonio Enríquez Gómez, autrement dit Enrique de Paz (?1600-?1661), l'auteur de ce drame intéressant, *Á lo que obliga el honor*, s'était acquis une réputation méritée dans l'école caldéronienne avant de s'enfuir en France vers 1636. Il survit aujourd'hui plutôt à raison de son curieux roman picaresque, suggéré peut-être par *El Crotalón* et dont une grande partie est en vers : ce roman, intitulé *El Siglo Pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña* (1644), et dédié au maréchal de Bassompierre, fut mis à contribution dans *Gil Blas*.

On dit généralement que les gaillardes *Novelas exemplares y amorosas* de la noble et vertueuse María de Zayas y Sotomayor parurent en 1637-1647; mais comme Castillo Solórzano fait allusion à la première partie, dans *la Garduña de Sevilla*, l'existence d'une édition de 1634, ou même antérieure, semble très possible. *El Prevenido engañado* de María de Zayas est marqué au fer rouge par Ticknor qui le déclare l'une des histoires les plus grossières qu'il ait jamais lues. Puisqu'une chaste austérité ne régnait vraisemblablement pas parmi les dames d'honneur à la cour de Philippe IV, sachons ne pas l'exiger : c'est déjà quelque chose d'avoir dessiné des tableaux de mœurs adroits et piquants, qui, à travers *la Précaution*

inutile que Scarron a prise précisément dans *El Prevenido engañado* si critiqué, fournirent quelques éléments de *l'École des Femmes* de Molière aussi bien que de *la Gageure imprévue* de Sedaine, et dont une légère réminiscence subsiste dans le sous-titre du *Barbier de Séville* de Beaumarchais.

Cependant, le *culteranismo* s'étendait partout. On en trouve des traces dans les *Academias del jardin* (1630) du prêtre Salvador Jacinto Polo, poète d'un vrai talent, et imitateur habile de Cervantes, de Quevedo et de Saavedra Fajardo. Plus tôt même, la préciosité envahit le roman comme le prouve le *Poema trágico del Español Gerardo* (1615-?1617) de Gonzalo de Céspedes y Meneses qui fournit à Fletcher les sujets de *The Spanish Curate* et *The Maid of the Mill.* Céspedes, dont les *Historias curiosas y exemplares* (1626) obtinrent un certain succès à l'étranger grâce à la traduction de Lancelot, eut de l'imagination et le sens de la forme à un degré qui manque à bien d'autres précieux, mais il cédait trop facilement aux tendances de l'époque. Ces tendances s'accentuèrent de jour en jour. On en a un exemple dans une imitation du livre de Zabaleta, le *Dia y Noche en Madrid* (1659) de Francisco de Santos, étude sur la vie des pauvres assez amusante malgré un style laborieusement maniéré et parfois inintelligible. Peu à peu l'invention des *cultos* s'épuisa pour aboutir à la parfaite absurdité des *Varios efectos de amor* (1646) d'Alfonso de Alcalá y Herrera, cinq contes dans chacun desquels une des voyelles est omise. Bien qu'il ait eu pour ce tour de force deux rivaux, Francisco de Navarrete y Ribera et Francisco Jacinto de Zárate[1], Alcalá n'avait ni talent ni influence.

1. Voir de Navarrete y Ribera : *Los Tres Hermanos* (1641), et de Zárate :

Le jésuite aragonais BALTASAR GRACIÁN Y MORALES (1601-1658) eut l'un et l'autre, et sa vogue nous est attestée par de nombreuses éditions, des traductions, des références dans les *Entretiens*, de Bouhours, qui l'appelle « le sublime », et par trois allusions respectueuses d'Addison dans *The Spectator*. Au XIXe siècle même, Schopenhauer affirma que le *Criticón* était « l'un des meilleurs livres du monde », et manifesta son admiration en traduisant l'*Oráculo manual*. Gracián méprisait la popularité; quelques-uns de ses récits ont probablement péri; la plupart furent publiés (malgré les répugnances de l'auteur, dit-on) par son ami Vincencio Juan de Lastanosa qui les attribua à Lorenzo Gracián, que l'on a cru être un frère de Baltasar. *El Discreto* (1645) se cacha discrètement sous l'anonymat; la première partie du *Criticón* parut sous le nom anagrammatique de García de Marlones (= Gracián Morales); et, en effet, la seule de ses œuvres que Gracián reconnut publiquement fut la dernière, un volume de méditations pieuses intitulé *El Comulgatorio* (1655).

Il débuta par *El Héroe* (1630), portrait idéalisé d'un héros, qui fait penser au « Happy Warrior » de Wordsworth; *El Político Don Fernando el Católico* (1640) est une appréciation élogieuse de ce monarque astucieux; l'*Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza* (1642), republié sous le titre de *Agudeza y arte de Ingenio* (1648), est un traité de rhétorique conceptiste, pas toujours original, mais qui témoigne d'un grand savoir, d'une extrême subtilité, et — souvent — de bon goût. Les trois parties du *Criticón*, qui parurent en 1651, 1653 et 1657, correspondent au « printemps de l'enfance », à « l'été de la

Meritos disponen premios (1651). Dans la *Vida y hechos de Estebanillo González*, l'auteur a intercalé des vers d'où la lettre *o* est absente.

jeunesse » et à « l'automne de l'âge mûr ». Dans cette allégorie, le naufragé Critilo rencontre le sauvage Andrenio qui finalement apprend l'espagnol, et révèle son âme à Critilo qu'il suit en Espagne où il s'entretient avec des personnages allégoriques et réels sur toutes sortes de questions philosophiques. On prétend que la version de cet ouvrage publiée en 1681 par Paul Rycaut, inspira l'idée de Vendredi, le compagnon de Robinson Crusoé. De même le grand poète et critique Coleridge crut que Defoe trouva le germe de son roman dans le *Persiles y Sigismunda* de Cervantes : les deux rapprochements sont plus subtils que vraisemblables.

On sait que Gracián fut blâmé en public, enfermé à clef dans sa cellule, privé de plume, d'encre et de papier, et mis au pain et à l'eau pour avoir publié *El Criticón* sans la permission de ses supérieurs. C'était le péché de désobéissance qui scandalisait ses confrères et non le ton général de ses livres; mais ce ton explique l'enthousiasme de Schopenhauer, car l'Espagnol est, non moins que l'Allemand, misogyne, amer, frondeur désespéré. Gracián, pour employer une de ses expressions, « exhibe son malheur comme un trophée », en des phrases dont la laborieuse habileté, qui étonne au début, finit par ennuyer. Il est difficile de croire que son attitude envers la vie soit autre chose qu'une pose, mais c'est une pose empreinte de dignité, et il soutient ingénieusement son évangile de pessimisme. Son *Oráculo manual y Arte de prudencia* (1647), dans lequel il résume ses doctrines sous forme de maximes, a trouvé de nombreux admirateurs. Les réflexions sont toujours pénétrantes et semblent parfois devancer La Rochefoucauld, sans doute parce que tous deux puisent aux mêmes sources; cependant, bien que l'esprit et le fond soient

presque identiques chez les deux, Gracián n'approche jamais de la perfection concise du moraliste français. Il ne se contente pas de formuler une fois sa phrase : il y ajoute, pour ainsi dire, des postscriptums qui réduisent la maxime à une platitude. La critique de M. John Morley que « quelques-uns de ses aphorismes donnent un tour élégant à une banalité » n'est pas trop sévère. Pourtant on ne peut que penser que Graciáu était supérieur à son œuvre. Observateur avisé et fin, il est souvent aussi lucide et vigoureux qu'on peut l'être. Malheureusement il voulait étonner par ses *concetti*, son savoir, sa profondeur : il voulait donner à ses mots plus de signification qu'ils n'en pouvaient comporter, il voulait être paradoxal pour ne pas être trivial. C'est de l'originalité à tout prix, et assurément

> Il penserait paraître un homme du commun
> Si l'on voyait qu'il fût de l'avis de quelqu'un.

Sans doute, nul n'écrivit jamais avec plus de soin et de scrupule ; et, bien qu'il admirât Góngora, nul n'avait plus de mépris pour le gongorisme et ses fruits. Néanmoins, quoiqu'il ait réussi à éviter un langage obscur, il a péché gravement par obscurité de pensée, et il en subit la peine. Il est maintenant presque oublié, et seuls les érudits se le rappellent comme un chef parmi les conceptistes égarés.

Un souffle de mysticisme inspire le *Tratado de la Hermosura de Dios* (1641) du Jésuite Juan Eusebio Nieremberg (1590-1658), dont la prose, élégante et relativement pure, n'a ni la majesté de celle de Luis de León ni la force persuasive de celle de Granada. C'est principalement à cause de son titre, que l'ouvrage posthume, *Mística Ciudad de Dios* (1670) de María Coronel y Arana, en reli-

gion sœur María de Jesús de Ágreda (1602-1665), est classifié comme un livre mystique : c'est plutôt comme roman édifiant qu'il enchanta les lecteurs de ses nombreuses éditions et traductions. Le sujet traité par la religieuse est peu engageant, et son style est fade : d'une vitalité plus grande est sa correspondance avec Philippe IV, qui, commençant en 1643, pour continuer pendant vingt-deux ans, est remarquable autant par la saine appréciation des affaires publiques que par la piété qui s'y manifeste. L'intérêt commun qui rapprocha le roi et sœur María de Jesús fut au début la doctrine de l'Immaculée Conception, que tous deux désiraient voir définir comme un article de foi; plus tard, la politique étrangère et intérieure vint en discussion, et il est bien évident que c'est la nonne qui a le caractère le plus viril. Tandis que Philippe IV se lamente que « les Cortes cherchent des places, ne se préoccupant pas plus de l'insurrection que si l'ennemi était aux Philippines », sœur María de Jesús s'efforce de le raffermir, de lui insuffler un peu de son énergie, de le persuader d' « être roi », de « faire son devoir ». Il se trouve dans cette correspondance un curieux passage ayant rapport à Cromwell, « l'ennemi de notre foi et de notre royaume, la seule personne dont j'aie jamais désiré la mort, ou prié Dieu pour l'obtenir ». Les conseils de la religieuse tombaient dans l'oreille d'un sourd, et quand elle mourut, il ne resta personne en Espagne pour comprendre que le pays agonisait, et allait bientôt ne plus guère compter ni dans les lettres, ni dans les arts, ni en politique.

Pendant le règne ruineux de Charles II, seul un ecclésiastique parvient à une renommée qui est, d'ailleurs, plus grande au dehors qu'en Espagne. Miguel de Molinos (1627-1697), initiateur du quiétisme, était né à

Muniesa, près de Saragosse; il fut élevé par les Jésuites et occupa un bénéfice à Valence. En 1665, il fit le voyage de Rome, où il devint bientôt le confesseur à la mode, et c'est à Rome qu'en 1675 il publia en italien son célèbre *Guide Spirituel*. Dans une anthologie anglaise de Molinos, dont Shorthouse, l'auteur de *John Inglesant*, a écrit la préface, l'éditeur anonyme mentionne un texte espagnol de Molinos, texte qui, affirme-t-il, « obtint une telle popularité dans son pays natal qu'on trouve encore des gens qui déclarent que la version espagnole a précédé l'italienne ». Sans aucun doute Molinos dut écrire en espagnol son *Guide Spirituel*, et, à en juger par les traductions, il dut l'écrire d'une façon admirable; mais il se trouve qu'aucune version espagnole ne fut à aucun moment populaire en Espagne, par la raison toute simple qu'aucune version espagnole ne fut jamais publiée. A strictement parler, par conséquent, on peut contester les titres qu'a Molinos de figurer dans ce volume, car, à la différence d'Abarbanel, il n'eut aucun disciple et, en réalité, aucune influence en Espagne. En tous cas, il ne nous est pas possible de discuter ici les qualités personnelles de l'homme ou la valeur de sa doctrine, qui, répandue en France par Mme Guyon, amena la disgrâce de Fénelon. Il suffit de remarquer, comme une des caractéristiques du règne de Charles II, que, pendant que l'œuvre d'un Espagnol divisait en deux camps la plus brillante société de l'Europe, personne en Espagne ne se doutait de l'existence de ce livre.

CHAPITRE XI

L'ÉPOQUE DES BOURBONS (1700-1808)

Si pauvre que soient les annales des belles-lettres sous le règne de Charles II, une œuvre excellente fut faite cependant en histoire par Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, marquis de Mondéjar (1628-1704); en bibliographie, par Nicolás Antonio (1617-1684); en droit, par Francisco Ramos del Manzano (1605-1683); en mathématiques, par Antonio Hugo de Omerique, dont la puissance d'analyse lui valut, dit-on, l'approbation de Newton. Mais ce ne fut qu'après la signature du traité d'Utrecht, en 1713, que la littérature reprit quelque animation. Comme la plupart des Français de son temps, le nouveau souverain, Philippe V, petit-fils de Louis XIV, préconisait la centralisation du savoir. Son principal soutien était ce marquis de Villena, familier aux lecteurs de Saint-Simon, qui raconte sa querelle avec Alberoni : « Il lève son petit bâton et le laisse tomber de toute sa force dru et menu sur les oreilles du cardinal en l'appelant petit coquin, petit faquin, petit impudent qui ne méritoit que les étrivières. » Cependant Saint-Simon reconnaît lui-même les rares qualités de Villena : « Il

savoit beaucoup, et il étoit de toute sa vie en commerce avec la plupart de tous les savants des divers pays de l'Europe... C'était un homme bon, doux, honnête, sensé... enfin l'honneur, la probité, la valeur, la vertu même. » En 1711, on fonda la *Biblioteca nacional*; en 1714, s'ouvrait, avec Villena comme directeur, l'Académie Espagnole (*Real Academia de la Lengua*). Le seul bon dictionnaire publié depuis celui de Nebrija était le *Tesoro de la Lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias y Horozco : poussée par Villena, l'Académie fit paraître les six in-folio de son dictionnaire, généralement appelé : *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). On est trop enclin de nos jours à en relever les défauts, car il était certes meilleur qu'aucun des dictionnaires existant alors en Europe, et même, il était tellement supérieur aux besoins de son époque qu'on l'abrégea en un pauvre volume (1780)[1].

La fondation de l'Académie de l'Histoire, en 1738, sous la direction d'Agustín de Montiano y Luyando, est un autre symptôme de l'influence française qui affectait aussi l'Angleterre et l'Allemagne; mais bien que la nationalité française du roi d'Espagne soit un facteur qu'on ne saurait négliger, sa part dans la révolution littéraire de l'époque est souvent exagérée. Ainsi Lope de Vega fait à Ronsard les plus grands compliments au point de vue espagnol, en l'appelant « le Garcilaso français »; ainsi Quevedo, qui traduisit (1634) l'*Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales, appréciait fort les écrits d'un certain Miguel de Montaña, qu'on reconnaîtra mieux sous le nom de Michel de Montaigne. Juan Bau-

1. L'Académie commença à réimprimer son grand dictionnnaire en 1770, mais elle s'arrêta après la publication du premier volume. La *Gramática de la lengua castellana* de l'Académie ne parut qu'en 1771.

tista Diamante, ignorant apparemment que Guillén de Castro avait écrit une pièce sur le même sujet, fit une traduction du *Cid* de Corneille sous le titre de : *El Honrador de su padre* (1658), et en mars 1680, une adaptation anonyme du *Bourgeois Gentilhomme* fut donnée au Buen Retiro sous le nom de *El Labrador Gentilhombre*. Il est donc prouvé que la littérature française était cultivée et exploitée en Espagne longtemps avant l'avènement d'un souverain français; et les représentations du *Cinna* de Corneille, et de l'*Iphigénie*, de Racine, — la première traduite en 1713 par Francisco de Pizarro y Piccolomini, marquis de San Juan, la seconde un peu avant 1716, par cet incorrigible adaptateur de Lope, José de Cañizares (1676-1750) qui lui doit sa meilleure pièce *El Dómine Lucas* — peuvent avoir été dues à l'influence de Mme des Ursins tout autant qu'à celle du roi.

Les poètes espagnols de cette époque ont été étudiés avec compétence par Leopoldo Augusto de Cueto (plus tard marquis de Valmar), dans son *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*. On peut s'imaginer leur nombre d'après ce détail : plus de cent cinquante d'entre eux prirent part au concours poétique en l'honneur de saint Louis de Gonzague et de saint Stanislas Kostka, en 1671. Mais, dans cette foule, il suffit de mentionner Juan José de Salazar y Hontiveros, ecclésiastique rimeur d'indécences, comme son contemporain Swift; José León y Mansilla, qui écrivit une troisième *Soledad* à l'imitation de Góngora; et sœur María del Cielo, qui s'exerçait timidement au mysticisme lyrique. Plus tard, viennent Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1614), conceptiste convaincu; Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), soldat romanesque, assez bien doué pour la versification, et Diego de Torres y Villarroel (1696-?1759), professeur

de Salamanque, charlatan encyclopédique dont les confessions picaresques dans sa *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1743-1753-1758) sont autrement intéressantes que les cent quarante-deux sonnets, les vers et les *coplas de repente* réunis sous le titre de *Juguetes de Thalia* (1744). Le moine carmélite Juan de la Concepción, gongoriste qui fut l'idole de sa génération, fit preuve de ses dons en composant en vers son discours de réception à l'Académie (1744), exploit que José Zorrilla a été, jusqu'ici, le seul à renouveler.

Au-dessus d'eux tous se dresse la figure d'Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea (1702-1754) qui résida pendant dix-huit ans à Naples, où l'on dit qu'il fut l'élève de Giovanni Battista Vico. Pour son époque, Luzán possédait un savoir des plus considérables. Il était versé dans les langues grecque et latine; l'italien était presque sa langue naturelle; il étudia Descartes, et donna un abrégé du *Traité de Logique*, de Port-Royal; il savait l'allemand, et, ayant lu le *Paradis Perdu*, peut-être à Paris où il résida de 1747 à 1750, comme secrétaire de l'Ambassade, il fut le premier à révéler Milton à l'Espagne par des passages choisis traduits en prose. Ses vers, originaux et traduits, sont sans importance. Sa traduction du *Préjugé à la mode* (1735), de Nivelle de la Chaussée, indique son goût pour les méthodes françaises, et Luzán traduisit cette œuvre sans même soupçonner qu'il violait la doctrine proclamée dans les quatre livres de sa *Poética* (1737), remaniement des six *Ragionamenti sopra la Poesia*, qu'il avait préparés pour l'Académie de Palerme, en 1728. La *Poética* se propose de « soumettre le vers espagnol aux règles qui prévalent parmi les nations cultivées », et bien qu'elle s'inspire du traité *Della Perfetta Poesia* de Lodovico Muratori, avec des

idées empruntées à Vincenzo Gravina et Giovanni Crescimbeni, ses théories ne sont pas éloignées de celles de Boileau et des P.-P. Rapin et Le Bossu. Comme la réimpression posthume de la *Poética* (1789) démontre que ses tendances antinationales se sont fortifiées, il semble probable que les vues de Luzán devinrent de plus en plus françaises avec le temps; mais on peut en douter, car son disciple Eugenio de Llaguno y Amírola, qui acheva la réimpression et avait traduit l'*Athalie* de Racine en 1754, est suspect d'avoir retouché le texte, de même qu'il modifia la *Crónica del Conde de Buelna*, de Díaz Gámez.

La critique de Luzán est toujours pénétrante et généralement juste. Pour lui, Lope de Vega est un génie d'une force et d'une varieté surprenantes, et Calderón est maître d'une musique exquise. Avec ce prélude conciliant, il n'éprouve aucune difficulté à exposer leurs défauts les plus évidents, et ses attaques contre le gongorisme sont faites avec beaucoup d'esprit. Mais quelles théories étranges! Luzán prétend que la poésie vise le même but que la philosophie morale; qu'Homère est un poète didactique exposant des vérités politiques et transcendantes au vulgaire; que la raison d'être de l'épopée est l'instruction des monarques et des chefs militaires; que la période pendant laquelle se déroule l'action d'une pièce doit correspondre exactement au temps qu'il faut pour jouer cette pièce. Les raisonnements de Luzán finissent ainsi par réduire à l'absurde les théories de Scaliger, de Jean de la Taille et de d'Aubignac. Néanmoins, malgré toute sa logique, son véritable amour de la poésie l'induisit à négliger ses règles abstraites, et, bien qu'il soit en contradiction perpétuelle avec lui-même son livre a une valeur à la fois littéraire et historique.

Écrite en un style net et avec une modération voulue, tenant de nombreux parallèles avec les littératures étrangères, la *Poética* fut un manifeste qui invitait l'Espagne à se mettre au même rang que l'Europe académique, et l'Espagne romantique se résigna à obéir, au milieu des protestations que ne manquèrent pas de formuler les représentants de la tradition nationale.

Mais Luzán ne devait pas gagner sa cause du premier coup. Les censeurs officiels, Manuel Gallinero et Miguel Navarro, soulevèrent des objections publiques contre l'application rétrospective de ses doctrines; une opposition plus bruyante vint d'une fameuse publication trimestrielle, le *Diario de los Literatos de España*, fondé en 1737 par Francisco Manuel de Huerta y Vega, Juan Martínez Salafranca et Leopoldo Jerónimo Puig. Malgré le patronage de Philippe V, et bien que ses jugements soient maintenant reconnus comme justes, le *Diario* venait avant son heure et la publication en fut suspendue en 1742. Même parmi les collaborateurs du *Diario*, Luzán trouva un allié dans la personne d'un docteur en droit ecclésiastique, José Gerardo de Hervás y Cobo de la Torre (m. 1742), auteur de la *Sátira contra los malos Escritores de su tiempo*. Hervás, qui prit les pseudonymes de Jorge Pitillas et de Don Hugo Herrera de Jaspedós, écrivait avec une hardiesse, un sens critique, une aisance et une grâce qui gravèrent ses poèmes dans les mémoires, et aujourd'hui encore un grand nombre de ses vers sont aussi familiers aux Espagnols que ceux de Pope à un Anglais. Ticknor crut que Hervás imitait Perse et Juvénal : son modèle immédiat était Boileau, qu'il adapte avec beaucoup d'adresse sans le nommer. Bien qu'Hervás n'ait pas fait de propagande ouverte, ses épigrammes

ont contribué plus peut-être qu'aucun traité formel à répandre l'enseignement nouveau.

Un réformateur plus sérieux fut le bénédictin Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1675-1764) dont le *Teatro crítico* (1726-1729) et les *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760) eurent autant de succès en Espagne qu'en avaient le *Tatler* et le *Spectator* en Angleterre. Son style fourmille de gallicismes et ses airs d'infaillibilité sont antipathiques; cependant, bien que ses admirateurs l'aient rendu presque ridicule en l'appelant « le Voltaire espagnol », sa curiosité intellectuelle, son intelligence lucide et son scepticisme prudent le placent parmi les écrivains les plus importants de son époque. Un heureux exemple de son habileté à réfuter un paradoxe se trouve dans son réquisitoire contre le *Discours sur les Sciences et les Arts*, de Jean-Jacques Rousseau. Les ennemis que lui valurent ses propos rancuniers firent courir le bruit qu'il était hérétique : en réalité son orthodoxie était aussi peu discutable que les services qu'il rendit à son pays. La cause de Feijóo, qui était celle du savoir, eut pour champion le Galicien Pedro José García y Balboa, mieux connu sous son nom de bénédictin Martín Sarmiento (1695-1772). Son érudition est égale à celle de Feijóo et son activité rivalise avec la diversité de ses recherches. Ses revisions désintéressées améliorèrent sensiblement le *Teatro crítico* de Feijóo; comme botaniste, il mérita l'admiration de Linné : toutefois, bien que fort estimé hors d'Espagne, il redoutait la critique de ses compatriotes et garda inédits ses ouvrages. Il doit sa place en littérature à un livre posthume : *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1776), qui est remarquable par la finesse de ses jugements et forme le point de départ de toutes les études subsé-

quentes sur ce sujet. Non moins utiles furent les ouvrages de Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781), le premier biographe de Cervantes et le premier aussi qui imprima le *Diálogo de la Lengua* (1737) de Juan de Valdés; en outre, il édita Juan Luis Vives, Luis de León, Mondéjar, et d'autres écrivains. Sa *Retórica* (1757) est trop volumineuse pour les lecteurs modernes, mais la doctrine en est excellente, le savoir exceptionnel, et c'est de plus une intéressante chrestomathie des meilleurs prosateurs de la langue espagnole. Une grande partie des écrits de Mayáns est aujourd'hui surannée, mais il a la renommée enviable d'un précurseur, et ses *Orígenes de la Lengua castellana* (1737) offrent maints exemples d'heureuse divination.

Parmi les disciples de Luzán dans l'*Academia del Buen Gusto* (1749-1751) figure Blas Antonio Nasarre y Férruz (1689-1751), fécond polygraphe qui porta l'esprit de parti jusqu'à republier (1732) le *Don Quichotte* d'Avellaneda, le déclarant supérieur à la seconde partie authentique. Cervantes ne fut pas précisément une idole pour Nasarre, qui (sous le pseudonyme de Perales) se joignit à Montiano y Luyando pour réimprimer les *Ocho Comedias y ocho Entremeses nuevos* (1749), en soutenant la thèse absurde que leur auteur s'était proposé d'y ridiculiser le théâtre national, comme il avait déjà ridiculisé les livres de chevalerie dans *Don Quichotte*. A la même école appartient le critique hostile à Lope de Vega, Agustín Montiano y Luyando (1697-1765), auteur de deux pauvres tragédies académiques : *Virginia* (1750) et *Ataulfo* (1753), ennuyeux modèles de « correction ». Il trouva cependant un admirateur illustre en Lessing, dont les louanges de Montiano, dans la *Theatralische Bibliothek*, sont un avertissement permanent pour quiconque ose juger une lit-

térature étrangère. Par une coïncidence remarquable, l'enthousiasme de Lessing se refroidit — on le voit dans la *Dramaturgie* — dès qu'il connut les sympathies de Montiano pour l'école française. Plus exagéré encore que Montiano fut le marquis de Valdeflores, Luis José Velázquez de Velasco (1722-1772), dont l'autorité a souffert de l'erreur qu'il commit en attribuant à Quevedo les poèmes de Torres. Ses vues générales sur la littérature sont contenues dans ses *Origenes de la Poesia castellana* (1749) qui trouvèrent un traducteur enthousiaste (1749) en Johann Andreas Dieze, de Göttingue, correspondant de Lessing. Développant et aggravant les opinions de ses prédécesseurs, Velázquez blâme les extravagances de Lope et de Calderón, et exprime le regret que Nasarre perde son temps à s'occuper de deux écrivains aussi discrédités que Cervantes et Lope.

On trouve quelques bons effets de la critique nouvelle dans les œuvres du Jésuite José Francisco de Isla (1703-1781) qui, après avoir débuté par *La Juventud triunfante* (1727) en l'honneur de la canonisation de saint Louis de Gonzague, fit preuve de malice comique dans son *Triunfo del Amor y de la Lealtad* (1746). Les fêtes de Pampelune en l'honneur de l'avènement de Ferdinand VI y sont décrites d'une manière si flatteuse, qu'Isla fut officiellement remercié par le Conseil et le Chapitre; quelques membres de ces deux assemblées témoignèrent même leur gratitude par des dons. Comme les Basques plaisantent avec une extrême difficulté, ce ne fut guère que deux mois plus tard qu'on soupçonna le *Triunfo* ou *Dia Grande de Navarra* d'être une parodie sournoise des cérémonies et de tous ceux qui y prirent part. Isla, sans se déconcerter, assura ses victimes de son entière bonne foi; mais celles-ci donnèrent libre

cours à leur indignation tardive, et le facétieux Jésuite — qui nia sa plaisanterie jusqu'à la fin de ses jours — dut quitter Pampelune. Le mystificateur impénitent se transforma en prédicateur à la mode; mais son sens du comique le suivit en chaire et il s'en servit aux dépens de ses auditeurs. Comme nous l'avons vu, Paravicino introduisit le gongorisme dans le style sacré, et ses disciples reproduisirent « les contorsions de la Sybille sans son inspiration ». Peu à peu la prédication en vint à n'être plus guère qu'une bouffonnerie, et vers le milieu du XVIIIe siècle, elle fournissait simplement une occasion d'étaler ces profanations grossières qui plaisent à certains dévots. Il se trouva un auditoire pour applaudir un prédicateur qui osait parler « du divin Adonis, Christ, enamouré de cette unique Psyché, Marie ». Des évêques dans leurs lettres pastorales, des moines, comme Feijóo dans ses *Cartas eruditas*, et des laïques comme Mayáns dans son *Orador cristiano* (1733) s'efforçaient en vain de réformer ces abus : mais où l'exhortation échoue, la satire réussit. Les six in-quarto posthumes des sermons d'Isla (1792) démontrent qu'il avait commencé par céder à une mode dont son bon sens le sauva bientôt. Il en sauva d'autres, à son tour.

Son *Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), publiée sous le nom de son ami Francisco Lobón de Salazar, curé d'Aguilar et de Villagarcía del Campo, tente de faire pour la chaire ce que le *Don Quichotte* fit pour les extravagances chevaleresques. C'est l'histoire d'un jeune paysan, Gerundio, doué d'une faconde naturelle qui l'amène à entrer dans les ordres et lui vaut une grande considération. Un passage du sermon qui décide de la vocation de Gerundio est typique : « Au feu! Au feu! La maison est en feu!

Domus mea, domus orationis vocabitur! Allons, sacristain, fais résonner les cloches! *in cymbalis bene sonantibus!* C'est bien cela! » Isla ne parvient pas à doubler sa parodie burlesque d'une doctrine rhétorique, et son livre n'a même pas la qualité du style. Toutefois, bien que le récit traîne par trop en longueur, il abonde en humour emphatique qui est presque irrésistible à une première lecture. La seconde partie, publiée apparemment en 1768, est superflue; la première avait soulevé une furieuse controverse à laquelle le clergé régulier prit part pour couvrir de boue les Jésuites, et le résultat fut qu'en 1760 le Saint-Office confisca le volume et défendit toute discussion pour ou contre l'ouvrage. Le ridicule cependant accomplit son œuvre, grâce à des exemplaires clandestins, si bien que, quand l'auteur fut expulsé d'Espagne avec son ordre, en 1767, Fray Gerundio et ceux de son espèce avaient fait pénitence. On peut considérer l'histoire de *Fray Gerundio* comme le dernier des romans picaresques.

En 1787, parut la version posthume de *Gil Blas*, sous le pseudonyme de Joaquín Federico Is-salps, anagramme évidente du nom d'Isla. Le traducteur se réclamait du fallacieux prétexte de « restituer le livre à son pays et à sa langue d'origine », et la plaisanterie fut prise au sérieux par beaucoup de ses compatriotes. L'opinion que Le Sage ne fit que plagier un original espagnol fut d'abord mise en avant, pour des raisons de dépit, par Voltaire dans l'édition de 1775 du *Siècle de Louis XIV*[1]. Comme une quinzaine d'épisodes sont indubitablement empruntés à Espinel et à d'autres, il n'est pas étonnant

1. La remarque sur l'originalité de Le Sage n'existe pas dans la première édition (1751) du *Siècle de Louis XIV*.

que certains Espagnols trop crédules aient pris Voltaire au mot; en fait, le personnage de Gil Blas est aussi purement français que possible, et la façon remarquable dont Le Sage traita ses emprunts défend amplement son originalité. La version très libre d'Isla, la dernière de ses innombrables facéties, est bien faite : il est regrettable qu'il l'ait déparée en y ajoutant une traduction de la pauvre continuation italienne (1747) de Giulio Monti.

L'influence de la tradition française est visible chez Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), dont la *Hormesinda* (1770), exercice dramatique à la manière de Racine, trop hautement estimée par ses amis littéraires, fut condamnée par le public. Ses dissertations en prose consistent en critiques de Lope de Vega et de Calderón et en éloges des vers compassés de Luzán. Ces travaux sont oubliés, mais on se souvient de Moratín, bon patriote malgré ses efforts pour se franciser, à cause de sa *Fiesta de Toros en Madrid*, poème écrit en *quintillas* pleines de verve, composées sur le modèle de Lope, et populaire aujourd'hui encore en Espagne.

L'ami de Moratín, José de Cadalso y Vázquez (1741-1782), colonel du régiment de Bourbon, après avoir passé la plus grande partie de sa jeunesse à Paris, voyagea en Angleterre, en Allemagne et en Italie; il revint en Espagne aussi exempt de préjugés qu'un jeune homme peut espérer l'être. La noblesse de son caractère et son charme personnel qui lui donnaient tant d'influence sur ses intimes, impressionnaient même les étrangers; quand il fut tué au siège de Gibraltar, l'armée anglaise, dit-on, porta son deuil. Évitant les exagérations de Nasarre et de Moratín, il sut trouver des louanges pour le théâtre national, et bon nombre de ses poèmes indiquent une

étude approfondie de Quevedo et de Villegas; mais son attachement à l'école ancienne est, en somme, théorique. Cadalso, secondé par le moine augustin Diego Tadeo González, fonda, vers 1771, l'école poétique de Salamanque. Il traduisit en vers des passages du *Paradis perdu*; ses *Noches lúgubres*, écrites à la mort de sa maîtresse, l'actrice María Ignacia Ibáñez, sont inspirées par les *Night Thoughts*, de Young; ses *Cartas marruecas* dérivent des *Lettres persanes* de Montesquieu; sa tragédie, *Don Sancho García*, transporte en Espagne les règles du drame classique français et ses distiques rimés. Le meilleur spécimen de son talent cultivé est son ouvrage en prose intitulé *Los Eruditos á la violeta*, dans lequel il satirise, d'une main à la fois ferme et légère, les pédants prétentieux.

La tragédie de Cadalso forme un curieux contraste avec la *Raquel* (1778) de son ami Vicente Antonio García de la Huerta y Muñoz (1734-1787), dont les chagrins semblent avoir altéré la raison. Bien qu'il désapprouve Corneille et Racine, Huerta est un strict observateur des trois unités; sous tous les autres rapports — le sujet, le sentiment monarchique, la versification — *Raquel* indique nettement un retour aux modèles anciens. Les bonnes intentions de Huerta valaient mieux que ce qu'elles donnèrent dans le *Theatro español*, recueil en quinze volumes de pièces dramatiques, arrangées sans goût ni savoir. Cette publication (1785-1786) l'entraîna dans une controverse qui abrégea ses jours.

Un de ses ennemis fut Félix María de Samaniego (1745-1801), Basque que son éducation française amena à considérer Lope de Vega et ses successeurs comme Voltaire considéra Shakespeare. Les excès de Huerta lui firent perdre sa cause; mais c'est dans un autre domaine

que celui de la critique que Samaniego triompha réellement. Ses *Fábulas* (1781-1794), pour la plupart imitations ou traductions de Phèdre, de La Fontaine et de Gay, sont presque les meilleures du genre, — simples, claires et significatives. Un an avant Samaniego, le Jésuite Manuel Lasala, de Bologne, avait traduit les fables de Lokmân en latin, et, en 1784, Miguel García Asensio en publia une version castillane. Apparemment Samaniego ignorait Lasala et il ne fut aucunement troublé par la traduction de García Asensio. Avant que cette dernière ne fût imprimée, il eut un rival en Tomás de Iriarte y Oropesa (1750-1791), qui avait commencé par traduire en prose Molière et Voltaire et qui reçut de Métastase des compliments pour son poème glacial : *La Música* (1780). L'année suivante, Iriarte publia ses *Fábulas literarias*, mettant l'apologue versifié au service de ce qu'il considérait comme la vraie doctrine littéraire. Il était fier surtout de ses pièces : *El Señorito mimado* (1788) et *La Señorita mal criada*; cependant ce jeune homme gâté et cette jeune fille mal élevée sont oubliés, quelque peu injustement, tandis que l'esprit et le fini de ses fables ont valu à leur auteur une renommée excessive. Malheureusement pour lui et pour nous, Iriarte gâcha le meilleur de sa courte existence à soutenir des polémiques contre de féroces écrivains, tels que Juan Bautista Pablo Forner (1756-1797), auteur d'une attaque versifiée contre Iriarte, intitulée *El Asno erudito*, l'un des plus virulents libelles qui aient jamais été imprimés. Dans ses *Exequias de la lengua castellana*, ouvrage posthume, Forner fait preuve d'une grande érudition et d'un sens historique qui auraient pu rendre d'inestimables services à son pays; mais il manquait de goût, faisait trop parade de son savoir, et gaspillait son talent en polémiques rancu-

nières qui constituent maintenant, avec les réponses qu'elles suscitèrent, la lecture la plus futile que l'on puisse imaginer.

On passe avec plaisir de ces irritables personnages à Gaspar Melchor de Jove-Llanos (1744-1811) qui, élevé pour l'Église, se tourna vers le droit, fut nommé magistrat à Séville à vingt-quatre ans, puis à Madrid en 1778, et devint membre du Conseil des Ordres en 1780; exilé dans les Asturies à la chute de Cabarrús en 1790, il fut ministre de la Justice en 1797. Incarnant tout ce qu'il y avait de meilleur dans le libéralisme de son temps, il était également odieux aux réactionnaires et aux partisans de la révolution. Moraliste austère, il s'efforça de mettre un terme à la liaison de la reine avec Godoy; le ressentiment de ce dernier l'obligea à abandonner le pouvoir, en 1798. De 1801 à 1808, il résida dans les Baléares; quand il en revint, l'Espagne était écrasée sous le talon de la France. On accorde une grande valeur à ses écrits en prose — ouvrages didactiques, politiques, économiques — dont la forme, malgré les gallicismes, en diminution vers la fin de sa carrière, est bien en rapport avec le but pratique poursuivi, et atteint même une réelle perfection dans la *Defensa de la Junta Central* (1810). Jove-Llanos intéresse aussi, au point de vue de la pure littérature, par ses vers et par son influence sur le groupe des poètes de Salamanque. Sa pièce : *El Delincuente honrado* (1774), thèse doctrinaire à la manière du *Fils Naturel* de Diderot, révèle une maîtrise considérable de l'effet dramatique, et sa philanthropie sentimentale, mais sincère, persuada au public, en Espagne et au dehors, de prendre l'auteur pour un vrai dramaturge. Bien que ce ne soit pas un grand artiste, il sait cependant, à l'occasion, faire entendre une pure note poétique, comme

dans cette épître au duc de Veragua qui, du consentement général, exprime le mieux la tranquille dignité de son caractère.

Son influence politique, ses hautes idées, son savoir et ses sages conseils furent constamment au service de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), le poète le plus important de l'école de Salamanque. Adonné à la poésie érotique, Meléndez pensa à entrer dans les ordres; poète pastoral, il se tourna vers la philosophie, sur les avis de Jove-Llanos; malheureux en ménage, mécontent de son professorat de Salamanque, il s'embarqua dans la politique et, grâce au patronage de son ami, il occupa des fonctions officielles. La chute de Jove-Llanos entraîna la sienne; mais Meléndez était une girouette à la merci de la moindre brise. Au début de l'invasion française, il écrivit des poèmes ardents, appelant aux armes ses compatriotes, mais il finit par accepter un poste dans l'administration usurpatrice; il flagorna Joseph Bonaparte (Pepe Botellas pour le peuple) qu'il jura d'aimer tous les jours, et il salua avec un patriotique enthousiasme la restauration espagnole. Finalement, il disparut, dégoûté lui-même de son déshonneur, et mourut en exil, à Montpellier.

Son penchant naturel l'inclinait vers la pastorale, comme le prouvent ses premiers poèmes, modelés sur Garcilaso et Torre. Il adopta le libéralisme comme il aurait adopté l'absolutisme, si c'eût été la mode du moment. « *Obra soy tuya*, » — je suis ton œuvre, — écrit-il à Jove-Llanos. Ce fut, en littérature comme en politique. Sans cesse il subit l'empreinte du dernier venu : il n'avait pas de caractère, et par conséquent il plane sur tout ce qu'il fit une ombre de pose, un manque de sincérité. Cependant, comme son compatriote Lucain,

Meléndez démontre cette vérité qu'une créature indigne peut être un véritable poète. Si l'on ne trouve en lui ni morale ni idées, on ne saurait méconnaître qu'il a de l'imagination, le sens de l'harmonie et du pittoresque dans la nature à un bien plus haut degré que d'autres poètes contemporains de l'Espagne. Les qualités de Meléndez se manifestent plus particulièrement dans une imitation des célèbres *Basia* de Jean Second, *Los Besos de Amor*, vingt-trois odes dont M. Foulché-Delbosc a dit non sans raison qu'elles étaient « un des chefs-d'œuvre de la poésie anacréontique espagnole ». Comparé à ses confrères de l'école de Salamanque — à Diego Tadeo González (1733-1794), à José Iglesias de la Casa (1748-1771), même à ce bon versificateur Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), — Meléndez peut paraître presque un géant. Il n'est pas plus géant qu'ils ne sont pygmées; mais il avait une claire étincelle de génie alors que les autres n'avaient que du talent.

Son seul véritable insuccès fut sa pièce : *Las Bodas de Camacho*, encore que les passages pastoraux y soient agréables, bien que déplacés. Il faut lui tenir compte de ce qu'il prit un sujet national, car ses sympathies allaient au drame français. Les disciples de Luzán trouvaient plus facile de condamner les anciens chefs-d'œuvre que d'en écrire de nouveaux. Quand, en 1765, le directeur d'*El Pensador*, José Clavijo y Fajardo (1730-1806) — dont l'aventure avec Louise Caron, sœur de Beaumarchais, fournit à Gœthe le sujet de son premier livre — obtint la prohibition des *autos*, les sectateurs de Luzán durent espérer qu'ils parviendraient à se faire entendre. Ils ne prenaient pas garde qu'il existait déjà un dramaturge national, Ramón de la Cruz (1731-1794), qui convenait au goût populaire. Il était conventionnellement établi

que les tragédies présentaient les infortunes des grands personnages; que les comédies traitaient des sentimentalités et des faibles de la classe moyenne. Cruz, employé du gouvernement, ayant eu assez de loisir pour composer plus de trois cents pièces, devint en quelque sorte le dramaturge des nécessiteux. Il pouvait facilement sympathiser avec eux, car, bien qu'il eût de puissants protecteurs et que ses pièces eussent du succès, il fut toujours à court d'argent, et finalement il mourut dans une pénurie telle que sa femme n'eut pas de quoi payer son enterrement. Après avoir débuté par des imitations et des traductions du français, il se tourna vers la vie ambiante qu'il dépeignit en de courtes farces appelées *sainetes*, — développement des anciens *pasos* et *entremeses*. Dans le prologue de l'édition en dix volumes de ses *sainetes* (1786-1791) Cruz proclame son propre mérite en une phrase fort juste : « La vérité dicte et j'écris. » Sa gaîté, ses saillies, ses sarcasmes prêtent une subtile vivacité à sa présentation de menus incidents. Il aurait pu être — comme il avait commencé — un pompeux doctrinaire, prêchant la foi des « unités », proférant les platitudes qu'on estimait seules dignes des soccues et du cothurne. Il choisit la meilleure part en rendant ce qu'il voyait, connaissait et comprenait, en amusant son public pendant trente ans et en léguant au monde mille occasions de rire. Il écrivait avec un humour insouciant et contagieux, avec un brio comique qui devance celui de Labiche : et malgré le peu d'ambition qu'avait Cruz, nous sommes mieux renseignés sur la vie de l'époque par *El Prado por la Noche* et *Las Tertulias de Madrid* que par un monceau de chroniques sérieuses. Comme on l'a répété un millier de fois, Cruz est le Goya du théâtre.

Son talent n'était probablement pas supérieur à celui de Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), souffleur au théâtre de Cadix, qui, après avoir débuté par une tragédie, *Numa* (1779), tourna vite au genre comique. Bien que sa mort prématurée ne lui ait pas permis d'atteindre la fécondité de Ramón de la Cruz, il le surpasse comme lyrique et rivalise avec lui aussi bien pour la fidélité de la vie que pour cette gaîté savoureuse qui est au fond de *Los Majos Envidiosos* et de *El Cortejo sustituto*.

Dans un genre plus élevé, Leandro Antonio Eulogio Melitón Fernández de Moratín (1760-1828), fils de l'auteur de *Hormesinda*, se fit une réputation méritée. Simple apprenti joailler, il obtint en 1779 et 1782 deux accessits de l'Académie. Il songea d'abord à entrer dans les ordres, mais, bien qu'il ait été tonsuré en 1789 et qu'il ait, l'année suivante, reçu un bénéfice en même temps qu'une pension qui lui fut payée jusqu'en 1816, il renonça bientôt à la carrière ecclésiastique. Grâce à l'influence de Jove-Llanos, il avait déjà été nommé en 1787 secrétaire d'ambassade à Paris. Ses voyages en Angleterre, dans les Pays-Bas, en Allemagne et en Italie complétèrent son éducation et lui firent donner le poste de traducteur officiel devenu vacant par la mort de Samaniego. Il suffit de mentionner sa version en prose (1798) de Hamlet, pièce qui offensait à chaque scène ses théories académiques. Son idéal était Molière, dont il traduisit *l'École des Maris* en 1812 et *le Médecin malgré lui* en 1814. Ses propres comédies, *El Viejo y la Niña* (1786), *El Café ó la Comedia nueva* (1792), *La Mojigata* (1804) et *El Sí de las Niñas* (1806) sont pleines d'une observation finement cruelle et de verve originale. *El Viejo y la Niña* fut retiré sur les instances de la cen-

sure ecclésiastique, et *La Mojigata* attira à Moratín des ennuis avec l'Inquisition : *El Si de las Niñas* établit définitivement sa renommée par la vraisemblance des personnages, la gracieuse ingénuité et l'art du dialogue.

Sa fortune, qui semblait assurée, fut bouleversée par l'invasion française. Il avait toujours courtisé les puissants tels que Godoy; il avait toujours été timide, même dans les combats littéraires, quand il n'avait que des coups de plume à craindre : en présence de l'armée étrangère, il trembla. N'osant se déclarer ni pour ni contre son pays, il courut se cacher à Vitoria, puis accepta le poste de bibliothécaire royal auprès de Joseph Bonaparte, et à l'heure de la débâcle il se réfugia à Peñíscola. Ces événements lui firent perdre la tête, pendant quelque temps au moins. Il se rendit en Italie pour échapper à des assassins imaginaires, et finalement s'installa en France où il se crut à l'abri de ces conspirateurs-fantômes. Son œuvre était achevée. *El Si de las Niñas* suffit à convaincre le lecteur que Moratín fut une vraie force. Il se serait distingué en toute compagnie : dans l'histoire de la période où il vécut, il occupe une situation éminente. Ce fut un homme de lettres armé à tous égards : poète d'une finesse charmante, peintre satirique, maître d'un dialogue serré, vif, exquis — trop exquis même pour être naturel. On ne saurait trop louer la langue de ses comédies en prose, *El Café* et *El Si de las Niñas*. Si Moratín n'avait rien écrit pour le théâtre, sa *Derrota de los Pedantes* (1789) lui vaudrait la réputation d'être le premier prosateur de son époque et un des meilleurs que l'histoire de l'Espagne nous révèle.

Si Moratín s'inclina complaisamment devant les forts, il fut sans pitié pour les faibles. Le caractère d'Eleuterio Crispín de Andorra dans *El Café* n'est que le portrait

— une véritable exécution — de Luciano Francisco Comella (1715-1812), dramaturge de bas étage alors populaire. Exaspéré par les allusions insultantes à sa femme et à sa famille, l'infortuné invoqua d'abord l'intervention des censeurs, mais ceux-ci donnèrent raison à Moratín; Comella chercha alors à se venger de son agresseur dans *El violeto universal*, mais les mêmes censeurs supprimèrent toute allusion au grand homme. Quelques-unes des cent trente pièces de Comella avaient été applaudies même à l'étranger : attaquée à son apogée par Moratín, sa vogue diminua rapidement et il tomba dans la misère. Un jour qu'Asenjo Barbieri, directeur du Teatro de la Cruz et père de l'érudit de notre temps, venait de le charger, par charité, d'écrire *La batalla de Arapiles*, le malheureux, qui ne mangeait pas à sa faim depuis longtemps, entra dans une gargote et y dévora tant de harengs saurs qu'il en mourut peu après. Le pauvre homme n'avait pas de talent, et n'écrivait que pour vivre : les moins mauvais de ses *sainetes* sont infiniment au-dessous des plus médiocres pièces de Ramón de la Cruz ou de González del Castillo, et l'on ne s'en souviendrait plus sans les supplices qu'il dut endurer. Quand on prononce le nom de Comella, on pense involontairement à Moratín : le bourreau et la victime sont désormais inséparables, et ce n'est pas un faible châtiment pour le plus fort.

Au Jésuite Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) revient, selon Max Müller, l'honneur de « l'une des plus brillantes découvertes dans l'histoire de la science du langage », et il peut passer pour le père de la philologie comparée; mais son *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas* (1800-1805) s'adresse au linguiste plutôt qu'à l'amateur de littérature. Cependant, il n'est

guère, dans ce domaine spécial, de nom plus splendide. Un autre savant Jésuite, Juan Francisco Masdeu (1744-1817) narra de façon claire et froide une histoire compliquée, dans son *Historia critica de España* (1783-1807). On le consulte encore pour une référence spéciale, un détail curieux; mais la valeur de son œuvre est diminuée par un scepticisme de parti pris, caractéristique du XVIIIe siècle. Sous ce rapport, Masdeu représente son époque aussi bien qu'aucun écrivain d'Espagne.

CHAPITRE XII

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Le commerce intellectuel entre l'Espagne et la France est la conséquence inévitable de la position géographique des deux pays. A l'un ou à l'autre appartient la suprématie sur les races latines, car l'unité de l'Italie ne date que d'hier. Cette hégémonie fut longtemps contestée. Pendant un siècle et demi la fortune favorisa l'Espagne. Les traductions de livres espagnols furent très nombreuses pendant le XVIe siècle et la première moitié du XVIIe. Une version française de la *Cárcel de Amor*, de Diego Fernández de San Pedro, parut en 1526, et une version de la *Celestina* en 1527; il y eut des traductions de Guevara en 1531-1534, d'*Amadis* et de ses suites en 1540-1560, de *Lazarillo* en 1561. Une édition des œuvres d'Antonio Pérez fut imprimée à Paris en 1598; deux ans plus tard *Guzmán de Alfarache* était traduit, et, en 1608, Pérez de Hita était présenté au public français. En cette même année 1608, le texte espagnol du *Curioso Impertinente* fut publié à Paris, et la *Galatea* suivit en 1611. Il y eut aussi des versions françaises de *Don Quichotte* (1614-1618), des *Novelas Ejemplares*

(1615), de *Marcos de Obregón* (1618), de *El gran Tacaño* (1633), des *Sueños* (1641) et de l'*Héroe* de Gracián (1647). Cervantes exagérait quand il écrivait dans *Persiles y Sigismunda* (1617) qu' « aucun homme ou femme de France ne manque d'apprendre la langue espagnole », exagération pardonnable chez un auteur assez crédule pour accepter la déclaration d'un attaché à l'ambassade de France, lequel assurait, paraît-il, avec une politesse hyperbolique, qu'il savait la *Galatea* « presque par cœur ». Mais quelque vingt ans plus tard, l'affirmation de Cervantes eût été beaucoup plus près de la vérité. Des prélats comme Retz, des soldats comme Condé, des auteurs comme Sarrazin, Racan, Voiture et Saint-Amant, tout l'essaim des *précieuses*, étaient aussi enthousiastes de l'Espagne et de tout ce qui s'y rapportait, que Brantôme l'avait été avant eux [1].

Avec Molière, la prédominance intellectuelle de l'Espagne diminue, et, au XVIIe siècle, elle cesse entièrement. Des romantiques en quête de couleur locale — Chateaubriand, Mérimée, Alexandre Dumas, Abel et Victor Hugo [2], Gautier — prirent un intérêt superficiel et passager à la littérature espagnole; mais, à partir de 1700, l'influence française a été de plus en plus marquée et n'a cessé de croître. La guerre de la succession d'Espagne, l'invasion de 1808, l'expédition de 1823, les « mariages espagnols », démontrent que Louis XIV, Napoléon Ier, Louis XVIII, Charles X et Louis-Philippe, risquèrent

1. Voir l'intéressant essai de M. Morel-Fatio, dans ses *Études sur l'Espagne*, Paris, 1895, 1re série, pp. 3-108, et un très savant article — auquel je suis fort redevable — de M. Gustave Lanson dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (15 janvier 1896).

2. Voir *L'Espagne dans Les Orientales de Victor Hugo*, érudite étude de M. Foulché-Delbosc, dans la *Revue hispanique*, 1897, vol. IV, p. 83-92, et *L'Histoire dans Ruy Blas*, dans les *Études* de M. Morel-Fatio, 1re série, pp. 167-235.

leur couronne plutôt que de renoncer à leur influence sur l'Espagne. Il y a des exemples plus récents. La cause immédiate de la guerre franco-allemande de 1870-1871, on le sait, fut l'opposition faite à la présence éventuelle d'un Hohenzollern sur le trône d'Espagne, et les manifestations parisiennes (1883) contre Alphonse le Uhlan exprimaient le ressentiment éprouvé à l'égard d'un roi espagnol assez maladroit pour n'avoir pas su ménager les susceptibilités provenant de désastres inoubliés. Il n'y a aucune raison de croire que la France renoncera à une politique traditionnelle, continuée sous des formes diverses de gouvernement pendant plus de deux siècles, et il est probable qu'à l'avenir, comme dans le passé, le développement intellectuel coïncidera avec l'influence politique. Les modes littéraires françaises affectent plus ou moins toute l'Europe, mais elles affectent surtout l'Espagne, et d'une manière prononcée.

C'est un fait significatif que le poète national de la guerre de l'Indépendance était français en tout sauf de race et de sentiments patriotiques. Manuel José Quintana (1772-1857), qui fit son droit à Salamanque, se réclame de l'école poétique fondée dans cette ville par Cadalso et González. Il publia son premier volume de vers à l'âge de quinze ans. En 1795 il obtint le poste de gérant du Corps Commercial à Madrid où, en 1803, il dirigea les *Variedades de ciencias, literatura y artes*, et en 1806 il fut nommé censeur des théâtres, puis rédacteur en chef de *El Semanario patriótico*. Lors de l'invasion de Napoléon en 1808, Quintana s'attacha à la *Junta Central*, en rédigea les proclamations, et, en 1810, succéda à Moratín le jeune comme interprète officiel. Ce fut l'époque de sa gloire. La restauration le destitua et le persécuta. Plus tard il n'eut, en récompense de ses ser-

vices, qu'un emploi inférieur dans l'administration. Il resta toujours pauvre : dans son extrême vieillesse, quand il fut publiquement « couronné » en 1855, le célèbre poète dut emprunter de l'argent pour s'acheter un habit neuf.

Quintana, ami de Jove-Llanos et de Meléndez Valdés, disciple de Raynal, de Turgot et de Condorcet, fut un philosophe typique du XVIIIe siècle. Le polygraphe catalan Antonio de Capmany y Montpalau (1742-1813), auteur d'une *Filosofia de la Elocuencia* (1777), l'accusa d'avoir poussé à la révolte les colons de l'Amérique espagnole par les phrases imprudentes d'une proclamation patriotique. Des accusations de ce genre ne sont rares chez les chauvins hystériques d'aucun pays. Une révolte générale, et encore moins le soulèvement d'un continent, n'est jamais due à des phrases imprudentes. La carrière publique de Quintana est marquée par une rectitude et un esprit de suite exceptionnels. Il y a sans doute une complaisance regrettable dans son ode (1795) sur le traité de paix entre l'Espagne et la France où il adresse des compliments à Godoy, et plus encore dans la *Canción epitalámica* (1829) écrite en l'honneur du quatrième mariage de ce même Ferdinand VII qui l'avait emprisonné pendant six ans (1814-1820) à Pampelune. Ce ne sont que des faiblesses momentanées : la dernière surtout était presque obligatoire. Retenons que Quintana vécut à une époque où la liberté était morte, qu'au lieu de faire imprimer ses vers il lui fallut les apprendre par cœur pour les réciter en cachette à ses compagnons. En somme ce fut un idéaliste indomptable : on ne peut que respecter la noble simplicité de sa vie et la fermeté de son indépendance. On a trop parlé de ses néologismes, de ses constructions françaises — plus nombreuses dans

sa prose que dans ses poèmes. Son défaut capital est une certaine raideur d'esprit, presque une pénurie d'idées. S'il était mort à cinquante ans, sa renommée serait plus grande qu'elle ne l'est : car il écrivit fort peu après 1830, et dans la dernière époque de son activité il ne fit guère que se répéter. Il ne subit aucune influence nouvelle : l'école romantique n'exista pas pour lui. C'est un talent sain, vigoureux, tout d'une pièce. Quintana mourut incorrigiblement optimiste, convaincu de la finalité de son école poétique, et ingénûment persuadé que quelques changements dans le mécanisme politique assureraient l'avènement d'un paradis terrestre.

On reproche généralement et avec trop de raison aux Espagnols une excessive facilité littéraire. Quintana ne mérite pas ce blâme. Il produisit peu : on devinerait, si on ne le savait par ailleurs, qu'il écrivit en prose le brouillon de ses poèmes pour les versifier ensuite, et qu'il les corrigea minutieusement. En laissant de côté son médiocre *Duque de Viseo* (1801), tragédie basée sur un roman encore plus médiocre, le *Castle Spectre* de Matthew Gregory Lewis, et son drame *Pelayo* (1805), Quintana ne nous a légué que trente-quatre poèmes. Parmi ces pièces il y a les odes d'inspiration philanthropique — l'ode à l'invention de l'imprimerie (1800), l'ode à l'expédition espagnole pour propager la vaccination en Amérique, et les odes patriotiques — en l'honneur de Juan de Padilla (1797), en l'honneur de la bataille de Trafalgar (1805), à l'Espagne (1808) et à l'armement des provinces (1808). Ce sont là ses chefs-d'œuvre. Ce n'est que dans sa dernière période qu'il composa des vers purement artistiques, conçus sans aucun but utilitaire : le poème au sommeil, l'adieu à la jeunesse, et quelques autres moins importants. Quintana, partisan des théories fran-

çaises, survit surtout par sa campagne contre les envahisseurs, par ses biographies en prose du Cid, de Gonzalve de Cordoue, et d'autres héros nationaux. Bien qu'il se proclamât l'élève de Meléndez Valdés, il ne chercha ses sujets ni dans la nature ni dans l'amour : ses thèmes lui vinrent toujours du patriotisme, de la liberté, du progrès, et il s'exprime dans une langue noble, fière, retentissante. Inégal, mais vraiment admirable à ses meilleurs moments, Quintana est passé maître dans l'art de joindre une rhétorique vibrante à l'orgueil passionné de la patrie.

Un autre poète de l'école de Salamanque est un prêtre, Juan Nicasio Gallego (1777-1853) : comme bon nombre de libéraux politiques il fut fermement conservateur en littérature, allant jusqu'à condamner *Notre-Dame de Paris*, qui renversait ses principes académiques. L'ensemble de son œuvre est minime, mais sa sincérité lui assure un rang élevé. Son élégie sur la duchesse de Frías exprime en belles phrases une émotion véritable ; mais on connaît mieux Gallego par son *Dos de Mayo* : ce poème célèbre la journée de 2 mai 1808, et l'héroïsme de Daoiz, Velarde et Ruiz dont la conduite fut le signal du soulèvement de la nation. Non moins noble est son *Oda á la Defensa de Buenos Aires*. Ainsi l'ironie du sort a voulu qu'on se souvînt surtout de Gallego à cause de ses exhortations contre les Français qu'il admirait et contre les Anglais qui devaient aider à libérer son pays de l'étreinte de Napoléon. D'autres poètes, rivaux de ceux de Salamanque, formaient le groupe de Séville : parmi eux, outre Blanco et Lista dont nous reparlerons bientôt, il faut mentionner le chanoine de Cordoue, Manuel María de Arjona (1771-1820), et le doyen du chapitre de Valence, Félix José Reinoso (1772-1814), versificateurs

élégants mais sans l'élan et la profondeur de Quintana et de Gallego.

Ces poètes de Salamanque et de Séville appartiennent encore en réalité au XVIIIe siècle. Au moment où l'influence française était à son apogée, il y eut des protestations en faveur de l'indépendance littéraire, des plaidoyers réclamant un retour à la véritable inspiration romantique de l'Espagne; et le romantisme triompha par une voie détournée. Les *Lyrical Ballads* de Coleridge et de Wordsworth furent publiées en 1798, et influencèrent grandement Scott et Byron, les deux auteurs anglais les plus populaires alors. Une traduction espagnole de l'*Atala* de Chateaubriand parut en 1803, une version de *Paul et Virginie* en 1816, et en 1818, un libraire de Valence, Mariano Cabrerizo, commença à imprimer une collection de romans, français pour la plupart et sans grande valeur, dont le romantisme était la note dominante. Vers 1818 aussi, Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) invoqua les théories d'August von Schlegel en faveur d'un drame romantique national, idée qui fut reprise dix ans plus tard par Agustín Durán (1789-1862); une revue romantique, *El Europeo*, fut fondée à Barcelone en 1823, et entre 1823 et 1833 les émigrés espagnols se familiarisaient avec les méthodes de Scott et de Byron qu'ils devaient propager en rentrant dans leur pays. Ce fut, en réalité, un émigré espagnol, exilé à Paris, qui introduisit le romantisme moderne en Espagne. Le temps a peu respecté l'œuvre de Francisco de Paula Martínez de la Rosa (1787-1862) que l'Europe regarda jadis comme le représentant de la littérature espagnole. Il dut une partie de sa vogue au rôle politique qu'il joua, mais l'oubli absolu dans lequel il est tombé est injuste. Ses poèmes lyriques

sont pour la plupart des variations sur des mélodies plus anciennes : son *Ausencia de la Patria* imite la manière de Jorge Manrique; la commémoration de la défense de Saragosse fait penser à Quintana, et l'élégie sur la duchesse de Frías rappelle Meléndez Valdés. Son roman, *Doña Isabel de Solís*, est une pauvre imitation de Walter Scott, et ses tragédies déclamatoires, *La Viuda de Padilla* (1814) et *Moraima* (1818), ne sont guère d'une valeur plus durable que ses pièces à la Moratín, telles que *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821). C'est pendant son séjour à Paris que Martínez de la Rosa composa ses deux drames les plus importants. Son *Aben-Humeya* (écrit d'abord en français et joué à la Porte Saint-Martin en 1830) et sa *Conjuración de Venecia* (1834) montrent que le romantisme français est entré définitivement en Espagne, et ces pièces ont, de ce fait, une importance réelle au point de vue de l'histoire littéraire. Puisque son *Arte poética* (1827) reproduisait, en les exagérant, les idées doctrinales de Luzán, la conversion de Martínez de la Rosa fut évidemment des plus subites.

Le sort s'est montré rarement plus capricieux qu'en plaçant cet homme modeste, timoré et médiocre, à la tête d'un mouvement de rénovation littéraire. Le romantisme trouva bientôt un champion plus vigoureux en Ángel Pérez de Saavedra y Ramírez, Duc de Rivas (1791-1865), le type classique du jeune aristocrate libéral qui devient conservateur sur le tard. D'abord partisan déclaré de Meléndez Valdés et de Quintana, son exil en France et en Angleterre fit de lui un disciple de Chateaubriand et de Byron. Ses premiers essais dans la manière nouvelle furent un poème lyrique, *Al Faro de Malta* et surtout *El moro expósito* (1833), poème narratif en douze chants entrepris sur les avis du célèbre traducteur d'Aristo-

phane, John Hookham Frere, et précédé d'un prologue, véritable manifeste littéraire, par ce fin lettré que fut Antonio María Alcalá Galiano (1789-1865). De brillants passages, d'un riche style poétique, la présentation semi-épique de pittoresques légendes nationales, forment le fond des ouvrages de Rivas. La mise à la scène de son drame *Don Álvaro ó la Fuerza del Sino* (1835) est, dans l'histoire du théâtre espagnol, un événement correspondant à la première d'*Hernani*. Les caractères d'Álvaro, de Leonor, et de son frère Alfonso Vergas sont titanesques, les tirades ont une grandiloquence déconcertante, et l'érudition, fastueuse, est nulle ; mais pour les Espagnols de son temps, Rivas était le porte-étendard de la révolte et *Don Álvaro* — qui fournit plus tard à Verdi le libretto de *La Forza del Destino* — par son mépris des « unités », son mélange de grandiose, de comique, de sublime, de terrible, enchanta un public las du drame académique.

De quinze ans plus âgé que Rivas, José María Blanco y Crespo (1775-1841), qui fut chanoine du chapitre de Séville, appartient à la génération littéraire précédente ; mais c'est une figure isolée, demeurée en dehors du mouvement, puisqu'il quitta définitivement l'Espagne en 1810. Fixé en Angleterre, où le charme de sa personne lui valut l'estime d'hommes aussi différents que Southey, lord Holland, John Stuart Mill et le cardinal Newman, il fut successivement rédacteur en chef de deux revues fondées dans l'intérêt des Espagnols émigrés : *El Español* (1811) et les *Variedades ó Mensagero de Londres* (1823-1825). L'histoire de sa vie privée et ses conversions successives du catholicisme jusqu'à l'unitarianisme ne sont pas de notre domaine. Comme poète, on peut le juger par sa *Tormenta nocturna en alta mar*,

qui est dans son genre aussi caractéristique que son *Oda á Carlos III* ou le poème *La Voluntariedad y el Deseo resignado*. L'autorité de Coleridge a fait accepter pendant longtemps le sonnet *Night and Death* de cet Espagnol comme un des meilleurs sonnets anglais. Bien qu'on ne l'admire pas autant aujourd'hui, il n'en demeure pas moins comme un exemple intéressant d'un talent versatile. Un autre chanoine de Séville, Alberto Lista y Aragón (1775-1848), fut un versificateur dont la pureté de ton compense le peu d'étendue. A part un fragment de mélodie agitée tel que le cantique *A la muerte de Jesús*, Lista est moins connu comme poète que comme professeur remarquable dont les *Lecciones de Literatura española* (1836) furent pour l'Espagne ce que les *Specimens of english dramatic Poets* de Lamb furent pour l'Angleterre. Lista eut sur certains des meilleurs esprits de son époque une influence personnelle qu'il exerça noblement.

Le plus fameux de ses élèves fut José de Espronceda (1809-1842), dont il fut le maître au collège de San Mateo, à Madrid; l'enfant, à qui sa paresse et sa mauvaise tenue attiraient de continuelles punitions, éveilla l'attention de son professeur par la qualité des vers qu'il écrivait déjà. A quatorze ans, il s'affilia à une société secrète, appelée *Los Numantinos*, qui prétendait travailler pour la liberté, l'égalité et le reste. Le jeune « Numantin » fut déporté dans un couvent de Guadalajara, où, sur les conseils de Lista (qui lui-même en écrivit quelques stances), il commença son essai de poème épique, *El Pelayo*. Comme la plupart des jeunes gens qui s'attaquent au poème épique, Espronceda ne termina pas le sien, et bien que les vers qui nous en restent soient d'une beauté réelle mais inégale, ils ne permettent en rien de prévoir un chef de l'école romantique.

De retour à Madrid, Espronceda fut mêlé à de nouvelles conspirations; il dut s'enfuir à Gibraltar, d'où il passa à Lisbonne. Il cherche à imiter les attitudes byroniennes, quand, avant de débarquer, raconte-t-il, il jeta dans le Tage ses deux dernières pièces de monnaie « pour ne pas entrer dans une si grande ville avec si peu d'argent ». A Lisbonne, il rencontra pour la première fois une jeune Espagnole de quinze ans, la Teresa qui joue un si triste rôle dans sa légende; mais les autorités espagnoles étaient de nouveau sur ses traces, et il dut fuir jusqu'à Londres où il étudia les œuvres de Shakespeare et de Milton, et où le charme poétique de Byron le domina complètement. En Angleterre, il retrouva Teresa mariée; il l'enleva et gagna Paris avec elle. A Paris, il se battit sur les barricades pendant les journées de juillet 1830. Après avoir vainement tenté de fomenter une insurrection en Navarre, Espronceda revint à Paris où il s'intéressa au mouvement romantique. L'amnistie de 1833 lui permit de rentrer en Espagne. Fils d'un militaire, il fut nommé officier des gardes du corps et semblait sur le chemin de la fortune quand il fut cassé pour quelques vers lus à un banquet politique. Il profita de son exil à Cuéllar pour écrire un roman historique, *Sancho Saldaña ó El Castellano de Cuéllar* (1834), mais bientôt regagna Madrid où il se jeta dans le journalisme, prêcha l'insurrection dans ses articles et ses discours, se battit dans les rues contre l'armée régulière en 1835 et 1836, prit part au triomphe libéral de 1840 et se prononça en faveur d'une république. En 1840 parut un volume intitulé *Poesias*, qui contient plusieurs de ses chefs-d'œuvre lyriques. S'étant séparé de Teresa, il fut, en 1841, nommé secrétaire d'ambassade à La Haye, et revint peu après à Madrid, ayant été élu député d'Al-

mería. Il mourut le 23 mai 1842, après quatre jours de maladie, épuisé par une vie orageuse, à l'âge de trente-trois ans. Journaliste formidable, démagogue d'une adresse consommée, lutteur toujours prêt au combat, Espronceda aurait pu se tailler un rôle prépondérant en politique, à moins qu'il ne fût mort sur l'échafaud ou sur les barricades. Mais son œuvre comme poète était faite; un Espronceda âgé est aussi inimaginable qu'un Byron vieilli ou un Shelley à barbe grise.

Le comte de Toreno, politicien et écrivain caustique, à qui on demandait un jour s'il avait lu Espronceda, répondit : « Je préfère lire Byron dans l'original. » Le sarcasme valut à Toreno — « sot impudent au cœur de fange » — une cinglante invective dans le premier chant de *El Diablo mundo* :

> Al necio audaz de corazón de cieno,
> Á quien llaman el conde de Toreno.

Le mot de Toreno était méchant, mais le ressentiment d'Espronceda tend à prouver qu'il l'avait trouvé juste. Si Toreno voulut dire qu'Espronceda, comme Heine, Musset, Leopardi et Pouchkine, prit Byron pour modèle, il n'exprima que l'humble vérité. Parfois l'imitation est frappante : la célèbre *Canción del Pirata* rappelle immanquablement *The Corsair* de Byron, et la lettre d'Elvira dans *El Estudiante de Salamanca* n'est presque qu'une belle traduction de la lettre de Julia dans *Don Juan*. Comme Byron, Espronceda devint le sujet d'un mythe, et il fit tout pour jouer son rôle. Avec un plaisir manifeste, il répandait le bruit de ses méfaits et donnait au monde son portrait sous les traits de héros pâles, ténébreux et irrésistibles. Don Félix de Montemar, dans *El Estudiante de Salamanca*, est un « nouveau don Juan

Tenorio, âme fière et insolente, plein d'irréligion et de vaillance, altier et querelleur; toujours l'insulte aux yeux, l'ironie sur les lèvres, il ne craint rien et s'en remet pour toutes choses à son épée et à sa valeur ». Dans la frémissante déclamation, *Á Jarifa en una orgia*, on retrouve ce même désir déréglé pour d'impossibles plaisirs, le même pittoresque mélange de misanthropie et d'idéal. De même encore, le Fabio du fragment *El Diablo mundo* est animé par ce souffle byronien de pessimisme altier, de raillerie épique. Et ainsi d'un bout à l'autre de son œuvre, le protagoniste est toujours et partout José de Espronceda.

Il est douteux qu'aucun écrivain ait jamais réussi à dissimuler complètement sa personnalité; Espronceda ne l'essaya jamais; aussi son œuvre dramatique, — l'inachevée *Doña Blanca de Borbón*, par exemple, — était condamnée à l'insuccès[1]; mais la violence de son tempérament, son égoïsme artistique que rien n'abat, donnent de la vie et de la couleur à ses chants. Le *Diablo mundo* et *El Estudiante de Salamanca*, ostensiblement modelés d'après Gœthe, Byron et Tirso de Molina, sont en réalité des séries d'impressions, des poèmes détachés liés entre eux par un fil des plus ténus. Espronceda, qui est fort peu espagnol dans sa vie et son art, est néanmoins le lyrique espagnol le plus puissant, le plus admirable du XIXe siècle. Son attitude de révolté, sa passion d'amour et de liberté qui va jusqu'à la débauche et l'anarchie, sont les caractéristiques d'une

1. Espronceda écrivit un drame en prose, *Amor venga sus agravios* (1838), en collaboration avec Eugenio Moreno López, et une comédie en vers, *Ni el tio ni el sobrino* (1834), en collaboration avec Antonio Ros de Olano, plus tard marquis de Guad-el-Jelú (1808-1886), l'auteur de ce mystérieux roman *El Doctor Lañuela* (1863), que personne n'a la prétention d'avoir compris.

époque plutôt que d'un pays : en cela, il est cosmopolite plutôt que national. Mais l'impitoyable faculté d'observation que révèle *El Verdugo*, la conception idéalisée d'Elvira dans *El Estudiante de Salamanca*, représentent également les traditions de Quevedo et de Calderón; tandis que sa rhétorique sympathique, sa phrase harmonieuse et sonore, ses images brillantes, sa véhémence, sont les reflets de la force et de la faiblesse de l'Espagne. C'est avec raison qu'elle l'honore comme le plus grand, sinon comme le plus parfait de ses poètes modernes.

Son co- « Numantin » Ventura de la Vega (1807-1865), originaire de la République Argentine, devint Espagnol par adoption et par résidence. N'ayant pas de fortune, et voyant que les traductions étaient payées le même prix que les œuvres originales, il dut adapter plus d'une cinquantaine de pièces françaises avant de se donner le luxe d'écrire *El Hombre de mundo* (1845), drame qui fit connaître en lui un descendant littéraire de Leandro de Moratín. On y remarque une délicate faculté satirique, une spirituelle ironie qui ne devait malheureusement pas durer : on le voit même dans *La Crítica de El Si de las Niñas* (1848), continuation modernisée de la pièce du maître, où la finesse dégénère parfois en attaque caricaturale. Devenu secrétaire de la reine Isabelle, directeur du Conservatoire, gaspillant ses talents dans les coulisses des théâtres et dans la politique, Vega fut trop tôt perdu pour la littérature. Mais il y conserva toujours une place honorable à cause de *El Hombre de mundo* et de poèmes élégants, tels que *Agitación*, qui démontrent une singulière maîtrise d'expression.

Un poète contemporain auquel Vega survécut a gagné une triste célébrité posthume qu'il doit principalement

à une vie en contradiction avec l'habit qu'il portait. Entré de bonne heure dans les ordres, Juan Arolas (1805-1849) fut saisi par la fièvre romantique, mit en pratique ses extravagances, scandalisa par sa conduite les bons pères des Escuelas Pias, versa un orientalisme puérilement sensuel dans ses vers, et mourut fou sans avoir acquis d'autre réputation que celle d'un prêtre érotomane. C'est injuste, car souvent un souffle de poésie authentique anime ses vers fébriles.

Le Catalan Manuel de Cabanyes (1808-1833) mourut trop jeune pour développer ses forces, et l'on ne peut dire que ses *Preludios de mi lira* (1833) soient populaires, malgré les vifs éloges de Torres Amat, de Joaquín Roca y Cornet, et d'autres critiques au sens pénétrant. Cabanyes est essentiellement un poète pour les poètes, qui s'inspire surtout de Luis de León. Ses heureuses trouvailles, comme dans les hendécasyllabes *Á Cintio* qui peuvent se comparer à ceux de Leopardi pour le pessimisme et la perfection technique, sont celles d'un poète accompli. Milá y Fontanals et M. Menéndez y Pelayo se sont efforcés de faire reconnaître de tous son génie, mais son art froid ne s'adresse pas au grand public.

Parmi les poètes intermittents, pour ainsi dire, il suffira de mentionner Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), excellent versificateur qui affectait dans ses écrits un ton mélancolique en contraste bizarre avec la belle humeur qui le distinguait à la tribune et dans la vie privée. Il cessa d'écrire après avoir rédigé la préface des œuvres de José Zorrilla y Moral (1817-1893) qui raconte les événements de son existence accidentée dans *Recuerdos del tiempo viejo* (1880-1883), souvenirs intéressants mais fort inexacts. Auteur des *Cantos del Trovador* (1841), et

comme tel célèbre même à l'étranger dans sa première jeunesse (la *Revue des Deux Mondes* lui consacra un article quand il n'avait que vingt-sept ans), il produisit énormément avant de se rendre en France où il écrivit son poème *Granada* (1852). Se débattant dans une constante pauvreté, en 1855 il partit pour le Mexique et en revint les mains vides en 1866. Les Cortes lui votèrent (1884) une pension qui mit sa vieillesse à l'abri du besoin. Il fut publiquement « couronné » à Grenade en 1890. Il est difficile cependant de croire que son œuvre ait souffert de ses embarras pécuniaires. Il aurait pu moins écrire, il aurait pu échapper au désolant labeur auquel il fut contraint; mais jamais il ne serait devenu un artiste parfait, car par tempérament et par goût il était improvisateur. On a peut-être prétendu à tort que, dans les *Ecos de las Montañas*, il écrivit des vers devant servir de texte aux gravures de Gustave Doré faites pour illustrer les poèmes de Tennyson, mais celui qui imagina cette fable connaissait son homme.

L'insouciance, la hâte et l'exécution défectueuse de Zorrilla lui feront toujours tort aux yeux des critiques exigents; cependant, il est certain que le charme qu'il exerça sur trois générations d'Espagnols implique une puissance considérable. Il eut, à un degré peu commun, trois qualités essentielles : l'esprit national, la spontanéité lyrique, et, bien qu'il prétendît lui-même ne pas le posséder, le sens dramatique. Sa *Leyenda de Alhamar*, sa *Granada*, sa *Leyenda del Cid* furent populaires au même titre que *Marmion* et *The Lady of the Lake*, parce qu'elles faisaient revivre, sous une forme pittoresque et simple, des récits et des légendes populaires. Le sort des poèmes de Sir Walter semble menacer aussi ceux de Zorrilla : on les lit pour leur sujet et pour les

brillantes couleurs des épisodes plus que pour la beauté du traitement, de la construction et de la forme. Toutefois, de même que Scott survit par ses romans, Zorrilla survivra par des pièces telles que *Traidor, inconfeso y mártir*, ou *El Zapatero y el Rey* (refonte d'un drame de Hoz y Mota), ou *Don Juan Tenorio*, suggéré par *Les âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée. Son choix de sujets nationaux, l'appel qu'il fait à ces sentiments primitifs — courage, patriotisme, religion, — qui sont au moins aussi forts en Espagne qu'ailleurs, lui ont assuré une vogue durable. Soumises à un examen sérieux, les méthodes lâchées de Zorrilla sont souvent fatigantes ; à la scène, son impétuosité, ses gros effets et son lyrisme naturel font de lui une force réelle.

Né la même année que Zorrilla, Gabriel García Tassara (1817-1875) a souffert de la réaction qui s'est produite contre le romantisme. Ses accents sont plus sonores que délicats ; cependant, il était vraiment poète, et la profonde musique de *Un Diablo más* ou de l'*Himno al Mesías* explique, sans d'ailleurs le justifier, l'enthousiasme de M. Valera, qui place García Tassara parmi les plus grands poètes du siècle. On peut mentionner brièvement ici deux rivaux de Zorrilla parmi ceux de ses contemporains qui firent du théâtre : Antonio García Gutiérrez (1813-1884), auteur de *Juan Lorenzo*, de *Simón Bocanegra*, et de *El Trovador* (1836), trois pièces dont les deux dernières sont universellement connues grâce aux *libretti* des deux opéras de Verdi ; et Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), dont les meilleures pièces sont *La Jura en Santa Gadea*, *Doña Mencia*, et ces *Amantes de Teruel* (1837) qui firent sangloter nos trop sensibles grand'mères. García Gutiérrez et Hartzenbusch eurent leurs jours de gloire ou de succès, comme Scribe, comme

Sheridan Knowles, comme Lytton aîné; mais ces jours sont bien passés.

Des dons dramatiques et lyriques supérieurs se remarquent chez Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873); son humour et sa fantaisie sont bien à lui, mais il emprunte sa méthode à Leandro de Moratín. Son *Escuela del Matrimonio* (1852) est la plus ambitieuse et peut-être la meilleure des nombreuses pièces dans lesquelles il se propose de dépeindre la société moyenne, avec une exactitude relevée de touches ironiques et d'intentions didactiques. Bretón de los Herreros fut trop fécond, et il impose ses morales d'une façon un peu trop flagrante; mais si nous le condamnons comme caricaturiste, il est indéniable qu'une pièce comme *Marcela ó ¿Cuál de los tres?* (1831) qu'on joue encore, renferme une abondance d'esprit jovial et dénote une connaissance réelle du théâtre. On peut nommer après lui un dramaturge bien moins doué, Tomás Rodríguez Rubí y Díaz (1817-1890), qui réussit à amuser un public facile avec un badinage tel que *La Bruja de Lanjarón* et cingla de ses satires les intrigants politiques et mondains dans une comédie plus travaillée : *La Rueda de la Fortuna*.

La vive hostilité qu'il témoigna vis-à-vis de la mère patrie, et ce fait qu'il ne mit jamais le pied dans la Péninsule, nous empêchent de comprendre dans une histoire de la littérature espagnole le plus célèbre et le meilleur des poètes hispano-américains, José María de Heredia (1803-1839), proche parent de l'auteur des *Trophées*; et il en est de même de son compatriote l'intéressant poète mulâtre Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), connu surtout sous son pseudonyme de Plácido, qui fut fusillé comme rebelle. Mais Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), une Cubaine, elle aussi, qui fut

deux fois mariée à des Espagnols et passa la plus grande partie de sa vie en Espagne, peut être mise au nombre des écrivains espagnols. La galanterie traditionnelle de la nation explique, en une certaine mesure, sa vogue. Si nous accordons une importance littéraire à un roman tel que *Sab*, avec ses protestations contre l'esclavage et son idéalisation d'une race opprimée, il nous faudra aussi donner à *la Case de l'oncle Tom* une place dans la littérature : l'œuvre de Mme Beecher Stowe est en effet aussi supérieure à *Sab* que le plus médiocre roman historique de Sir Walter Scott est supérieur à *Guatimozin* (1846). Un autre roman, *Espatolino*, est une variante des récriminations de George Sand contre le système social et une réédition de ses plaidoyers lyriques en faveur de la liberté. L'auteur est trop impressionnable pour être adroite, et ses dons d'observation sont défectueux; aussi ses romans sont-ils à demi oubliés. Mais ses qualités d'imagination et d'harmonie sont évidentes dans ses *Poesías liricas* (1841), dans ses drames remarquables : *Alfonso Munio* (1844) et sa tragédie biblique *Saúl* (1849), et surtout dans *Baltasar* (1858). Dans ses autres pièces dramatiques — traductions ou adaptations d'Augier ou de Dumas fils — elle se conforme au goût du moment; mais, sauf Christina Rossetti, aucune poétesse moderne ne dépasse sa grâce et sa ferveur lyriques. Il faut nommer à côté d'elle Carolina Coronado de Perry (née en 1823), qui composa des poèmes aux tendances mystiques, dont le souvenir est seulement conservé à cause de la poésie peu respectueuse qu'Espronceda lui dédia.

Adelardo López de Ayala (1829-1879), cet homme politique qui passa d'un parti à l'autre et servit avec une égale souplesse deux monarques et une république, aurait

pu acquérir une gloire durable comme poète s'il s'était moins préoccupé de thèses et de doctrines. Il était si désireux de persuader, si attentif aux subterfuges du métier, si anxieux de s'assurer un vote, qu'il se contenta de construire habilement son intrigue et d'arranger soigneusement ses incidents. *El Tanto por ciento* (1866) et *Consuelo* (1878) sont d'astucieuses harangues en faveur d'une haute moralité publique et privée, composées avec un soin extraordinaire et dans un but louable. Si une extrême habileté, un souci scrupuleux du détail, une remarquable faculté pour le vers sonore à la Calderón pouvaient assurer la maîtrise de la scène, López de Ayala pourrait se mesurer avec les plus grands. Mais ses personnages sont plutôt des types généraux que des caractères individuels, et le sarcasme perpétuel avec lequel il indique la morale à dégager fatigue souvent. Néanmoins, il fut pendant longtemps une force, et bien que sa réputation soit maintenant quelque peu ternie, il y aura probablement toujours des admirateurs pour *Un Hombre de Estado* (1851) et *Rioja* (1854).

Il suffira de mentionner rapidement des écrivains tels que Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), dont on joue encore un drame intitulé *Francisco de Quevedo,* et Narciso Saenz Díez Serra (1830-1877), auteur d'une excellente comédie *¡Don Tomás!* avant d'arriver à la personnalité la plus frappante du théâtre espagnol pendant le deuxième tiers du xixe siècle. Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) débuta par une imitation de Schiller, *Juana de Arco* (1847), subit l'influence d'Alfieri avec *Virginia* (1853), et s'aventura dans le drame classique national avec *La Locura de amor* (1855), l'œuvre la plus notoire de sa première période. Parmi ses succès populaires on peut compter *La Bola de nieve* (1856), où il expose la bas-

sesse de la jalousie, et *Lances de honor* (1863), éloquente déclamation contre les duels. Tamayo y Baus dut céder souvent au goût madrilène en adaptant des pièces d'Augier et de quelques autres écrivains français trop obscurs pour être nommés ici. La plus ambitieuse, et peut-être la meilleure de ces pièces est *Un drama nuevo* (1867) qui clôt, en réalité, sa carrière. Il s'effaça désormais, se contentant de vivre sur sa réputation et cédant la place, dans la faveur du public, à M. José Echegaray. D'une famille d'acteurs, il appréciait mieux qu'aucun de ses rivaux ce que permet la scène et, par son tact, il devint vite un expert dans la manière de dramatiser une situation. Mais ce n'est pas seulement à une dextérité mécanique qu'il doit la position éminente qui lui est accordée ; à des connaissances techniques sans égales, il joignait les forces de la sympathie et de la passion, le don de la création dramatique et une habileté prosodique qui émerveillait et enchantait lecteurs et auditeurs.

Parmi les poètes secondaires de cette période, le médecin Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881) gagna la popularité avec ses *Ecos nacionales* (1849), livre caractéristique du moment où il fut publié. C'était une heure d'optimisme indéfini, de libéralisme vague, de sentimentalité aimable, de croyances chrétiennes s'exprimant dans des phrases encore plus vaporeuses que celles mises à la mode par Lamartine. Dans les *Ecos nacionales* aussi bien que dans les *Elegías y Armonías* (1863) et les *Estaciones del año* (1879), il y a de bons vers, il y en a même de charmants : il n'y en a pas de parfaits. On trouve chez Ruiz Aguilera une âme ouverte à des aspirations généreuses, une sincérité touchante ; on y aperçoit également une trop grande distance entre la pensée et l'exécution, des négligences qui trahissent une fâcheuse absence de

toute discipline artistique. Ce fut un tempérament poétique qu'on devine plutôt qu'on ne le trouve exprimé dans ses poèmes si admirés jadis : cependant, pour être juste, il faut admettre que, si Ruiz Aguilera ne s'élève pas à la grandeur d'expression, il a des moments heureux où il nous séduit par sa naïve tendresse et son optimisme à toute épreuve.

Il y a un timbre féminin, une sorte de voix de tête, dans les accents de José Selgas y Carrasco (1821-1882), qui faisait partie de la rédaction du journal batailleur *El Padre Cobos* et joua un rôle secondaire en politique sous le gouvernement de Martinez Campos. Dans sa *Primavera* (1850), ses vers sont tellement chargés des sentiments conventionnels et de l'aimable pessimisme cher au public, que sa popularité était inévitable. L'indulgence espagnole s'arrêta au moment de le proclamer grand poète, et maintenant que son heure est passée, il est aussi injustement décrié qu'il fut autrefois loué à l'excès. Bien qu'il ne fût pas un génie original, il reste un excellent versificateur, dont la joliesse ne fut jamais banale, dont la douce musique et la caressante mélancolie ne manquent ni de charme ni de personnalité.

Un souffle plus profondément poétique animait le Sévillan Gustavo Adolfo Bécquer (1837-1870). Resté orphelin à l'âge de dix ans, Bécquer fut élevé par sa marraine, qui, pleine de bonnes intentions et occupant un certain rang, aurait volontiers fait de lui son héritier s'il avait consenti à prendre une profession régulière ou à entrer dans le commerce. A dix-huit ans, sans logis et sans un sou, il arrive à Madrid où il subit toutes sortes de déboires qui contribuèrent à abréger ses jours. On lui obtint enfin un petit emploi officiel qui l'empêchait de mourir de faim, mais son indiscipline le fit bientôt con-

gédier. Il réussit à vivre en traduisant des romans étrangers, et en se livrant à de pauvres besognes de journalisme dans les colonnes de *El Contemporáneo* et de *El Museo universal* jusqu'au moment où la mort vint le délivrer.

Les trois volumes qu'il a laissés se composent de légendes en prose et de poèmes modestement intitulés *Rimas*. Bien qu'en prose Hoffmann soit l'ancêtre intellectuel de Bécquer, c'est l'Espagnol qui parle, avec un accent personnel, dans des fantaisies morbides telles que *Los Ojos verdes*, où Fernando sacrifie sa vie pour l'amour des sirènes; dans le récit de la folie de Manrique dans *El Rayo de Luna*, ou la description du sacrilège de Daniel dans *La Rosa de Pasión*, ou le fragment vague, imposant et visionnaire, intitulé *La Mujer de Piedra*. De même que Hoffmann influence la prose de Bécquer, Heine influence ses *Rimas*. On prétend que Bécquer ne connaissant pas l'allemand, il ne put lire Heine, ce qui n'est guère convaincant si nous nous rappelons que l'exemple de Byron fut suivi, en tous pays, par des poètes ignorant l'anglais. En réalité, Heine n'a certainement jamais eu de disciple plus brillant que Bécquer, qui, toutefois, substitue une note de féerie mystérieuse à l'incomparable ironie de l'Allemand. L'existence qu'il mena et le fait qu'il ne put, avant sa mort, reviser son œuvre, expliquent les inégalités d'exécution qui gâtent ses magiques harmonies. Pour lui rendre justice, il faut lire de lui quelques morceaux choisis où ses rythmes d'une apparente simplicité et ses cadences doucement assonancées expriment avec un art admirable ses visions à demi délirantes. A première vue, sa simplicité peut être considérée comme spontanée : une foule d'imitateurs n'ont réussi qu'à singer le côté faible de

Bécquer. Ses mérites sont aussi purement personnels que ceux de Blake, et l'imitation de l'un ou l'autre de ces poètes se termine presque inévitablement dans la platitude.

Le sort condamna Vicente Wenceslao Querol (1836-1889) aux fonctions d'administrateur de chemins de fer et contraria ainsi le dessein de la nature qui le voulait poète. Ses premiers essais, tels que le *Canto épico ó la Guerra en África*, trahissent l'influence de Quintana, et jusqu'au bout Querol resta fidèle à la tradition classique. Le meilleur de son œuvre ne se trouve pas dans ces exercices académiques sur le patriotisme ou la piété; il faut plutôt le chercher dans les *Cartas á María* et dans les stances *Á la muerte de mi hermana Adela*, où il exprime artistement une émotion profonde. Si la vocation de Querol eût été plus impérieuse, il n'aurait pu supporter de rester silencieux pendant tant d'années, et il est peu probable que ses poèmes soient jamais populaires; pourtant, sa tendresse, sa sincérité et sa technique lui ont valu l'estime de ses rivaux. Plus jeune, Evaristo Silió y Gutiérrez (1841-1874) s'est fait connaître par *Santa Teresa de Jesús*, par un poème inachevé : *Magdalena*, et par *Una Fiesta en mi aldea*, sa meilleure œuvre. Le pessimisme résigné et les variétés rythmiques de ses vers constituent une promesse dont une mort prématurée empêcha la réalisation. Toutefois Silió nous intéresse comme un exemple de cette disposition rêveuse et mélancolique, plus rare chez les Espagnols que dans les pays du Nord. Un contraste frappant de cette douce mélancolie est formé par le pessimisme noir de Joaquín María Bartrina (1850-1880), qui nous découvre dans *Algo* (1876) les angoisses d'une jeune âme désespérée. Bartrina était Catalan et la forme de son castillan est souvent défec-

tueuse ; mais il est — il l'a prouvé plus tard — d'une sincérité douloureuse, et chaque page de son petit recueil de poèmes est illuminée par une flamme sinistre et dévorante. Ce n'est pas un artiste, mais il a un accent personnel et inoubliable.

Dans tout le XIXe siècle l'Espagne n'a pas produit de prosateur plus remarquable que MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837), fils d'un médecin espagnol qui s'attacha à l'armée française. Né à Madrid, le jeune Larra fut élevé en France, et rentra en Espagne à l'âge de huit ans, parlant mal la langue qu'il allait manier avec une si parfaite maîtrise. Il étudia le droit un peu partout, mais manquant de vocation, revint à Madrid, se maria, et se lança dans le journalisme. Il essaya du théâtre avec *No más mostrador* (1831), pastiche bizarre de deux pièces françaises : *Le Portrait de Michel Cervantes* de Dieulafoy, et *Les Adieux aux comptoirs* de Scribe ; il ne gagna qu'un succès d'estime avec un roman historique, *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834). Pourtant, s'il ne savait ni créer des caractères ni narrer des incidents, il excellait à observer et à satiriser. Habile à détourner la censure qui le menaça sans cesse, il se multiplia sous les pseudonymes de *El Duende satírico*, de *Andreas Niporesas*, de *Ramón Arriala* ; et sous ceux de *Juan Pérez de Munguia* et de *Figaro* il devint célèbre dans *El Pobrecito Hablador* (1832) et dans la *Revista española* (1834). Ce fut un écrivain consommé, un vrai maître, un esprit vigilant doué d'une vision directe et d'une âpreté d'expression qui émeuvent encore dans des articles tels que *El Dia de Difuntos*. La politique espagnole et les faiblesses de ses compatriotes sont mises à nu dans un esprit d'amertume féroce particulier à l'écrivain. Son œuvre est surchargée de misanthropie ; mais Larra n'a

pas d'égal dans la littérature espagnole moderne pour le courage inflexible et l'humour macabre qu'il déploie. A vingt-huit ans il se fit sauter la cervelle à la suite d'une liaison amoureuse, et la place qu'il occupait n'a pu être remplie par ses successeurs. Il n'est guère encourageant d'être prévenu à chaque ligne que tous les hommes sont des canailles et que tous les maux sont irrémédiables; mais il est impossible de lire les pages pessimistes de Larra sans admirer sa puissance et sa cruelle lucidité.

Plus modéré de ton fut l'essayiste Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), dont la biographie a été écrite par son neveu, Antonio Cánovas del Castillo. Sauf un sonnet sur les voleurs de livres, — qui semble viser le célèbre collectionneur Bartolomé José Gallardo, — ses *Poesías* (1831) sont aussi oubliées que son incomplète œuvre posthume *De la Conquista y Pérdida de Portugal* (1885). Ses *Escenas andaluzas* (1847) ne furent jamais populaires, en partie par la faute de l'auteur qui émaille son œuvre d'expressions locales ou d'archaïsmes voulus et prend une attitude de supériorité plus absurde qu'amusante. Recueil de souvenirs sur les mœurs andalouses et les coutumes qui disparaissent, les *Escenas* ont une valeur particulière par ce fait qu'elles donnent les impressions d'un observateur qui appréciait le pittoresque — et l'appréciait à tel point qu'on est tenté, peut-être injustement, de se demander s'il ne rehaussa pas ses tons pour l'unique plaisir d'accentuer l'effet à produire. Une autre série de documents analogues nous est offerte par Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), sous le pseudonyme de *El Curioso Parlante*. On le classe souvent comme un disciple de Larra, bien qu'il insiste sur ce fait que les premiers chapitres de son *Panorama Matritense* (1835) parurent six mois avant les premiers

essais de Larra ; toutefois on ne trouve chez lui aucune trace de l'énergique concision de Figaro : il a plutôt une prolixité qui n'est pas sans grâce. Son mérite est de nous avoir légué un tableau animé de Madrid avant que la ville ne soit devenue une pauvre et lointaine imitation de Paris, et de nous aider à reconstituer la vie sociale d'il y a soixante ans. Sans rien avoir des poses d'Estébanez Calderón, encore qu'il ne soit pas moins observateur ni probablement plus exact, Mesonero écrit comme parle un homme bien élevé : — simplement, naturellement, directement; et ses qualités sont sensibles dans ses intéressantes *Memorias de un Setentón* (1881).

D'autres recueils de traits de mœurs et de coutumes nous sont donnés par un écrivain dont le père était allemand, Cecilia Francisca Josefa Böhl de Faber, qui fut mariée trois fois et que l'on désigne toujours sous son pseudonyme littéraire, Fernán Caballero (1796-1877), qui est le nom d'un village de la Manche. Cet auteur si national fut en réalité une Allemande polyglotte. Son premier ouvrage, *Sola*, fut écrit en allemand vers 1833, le brouillon de *La Familia de Albareda* fut rédigé dans la même langue, et le brouillon de *La Gaviota* en français. C'est avec *La Gaviota* (1848) que Fernán Caballero débuta dans la littérature espagnole, et cet agréable roman a probablement été lu par les étrangers plus qu'aucun livre espagnol du siècle ; malgré ses sensibleries et ses réflexions morales, il mérite une bonne part de sa vogue, car il peint fidèlement la vie ordinaire telle qu'elle existait dans les villages andalous, et le style en est naturel. Toutefois, il se glisse dans *La Gaviota* un air d'irréalité dès que la scène, quittant le village, est transportée dans un salon, et le soupçon que Fernán Caballero inventait sans observer avec exactitude se pré-

cise en présence d'un pantin articulé comme le Sir George Percy, de *Clemencia*. Son penchant didactique s'accrut avec le temps, et ses dernières œuvres sont gâtées par trop de sermons, de prônes et d'exhortations; mais tant qu'elle en reste aux épisodes rustiques provenant de ses impressions de jeunesse, tant qu'elle se contente de raconter et de décrire, comme dans *La Familia de Albareda*, elle réussit à donner une charmante série de tableaux, empreints d'une élégance presque irréprochable. Fernán Caballero, auteur réaliste, très féminin, n'est pas assez loin de nous pour être considérée comme classique, mais elle est suffisamment éloignée pour être démodée. Pourtant, on peut prédire sans témérité que *La Gaviota* survivra à maints romans plus récents.

Les écrits de Fernán Caballero manquent de cette force d'imagination qui a conservé vivante la renommée de *El Señor de Bembibre* (1844), œuvre de l'ami d'Espronceda, Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), qui fut aussi un poète renommé. Les méthodes de Sir Walter Scott avaient été popularisées indirectement, par l'enthousiasme des émigrés espagnols et par les traductions de *Gómez Arias* (1828) et de *The Castilians* (1829), deux romans de Joaquín Telesforo de Trueba y Cosío (1798-1835), émigré espagnol qui écrivit en anglais et que par conséquent nous négligerons ici. Il se peut que la ressemblance entre l'intrigue de *The Bride of Lammermoor* et celle de *El Señor de Bembibre* soit totalement accidentelle, mais c'est là une question d'importance relative. Pour la force et l'originalité de l'intérêt, *El Señor de Bembibre* est peut-être le meilleur roman historique écrit par un Espagnol au xixe siècle. La richesse des ressources romanesques, la fidèle présentation des personnages, les couleurs et l'éclat du style ont assuré au

roman de Gil une vogue durable malgré toutes les vicissitudes de goût qui ont marqué ces cinquante dernières années.

Il ne faut pas oublier le nom d'un romancier analogue, le Basque Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), qui débuta par un poème épique intitulé *Luchana* (1840) et imprégné d'un anti-carlisme assez curieux chez un futur secrétaire du prétendant. Villoslada dissipa son talent dans d'innombrables articles de journaux, et ce n'est qu'après la guerre civile qu'il publia *Amaya ó los Vascos en el siglo VIII* (1877), dont la valeur n'a pas été généralement reconnue, peut-être parce que l'auteur appartenait notoirement à la faction vaincue. Mais si le roman historique renaît plus tard, *Amaya*, reconstitution intéressante et pleine d'imagination, mériterait d'avoir le succès qui lui fit défaut lors de sa publication.

Peu de romanciers ont eu des dons naturels supérieurs à ceux de Manuel Fernández y González (1821-1888), qui aurait pu, comme Manuel de la Revilla l'a remarqué, être le rival d'Alexandre Dumas, mais qui ne fut guère qu'un Ponson du Terrail espagnol. Ses ressources d'invention sont inépuisables; il sait émouvoir par une rapide succession d'épisodes saisissants, et souvent il écrit avec une grâce étincelante. Sa pauvreté l'obligea à produire surabondamment, et la plupart de ses innombrables improvisations, défigurées par une insouciante accumulation d'extravagances, sont abandonnées à jamais. De cette masse informe il ne reste guère que *El Cocinero de Su Magestad* et *Martín Gil*, peut-être aussi *Men Rodríguez de Sanabria*.

Son contemporain, Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), qui, comme la plupart des écrivains espa-

gnols, gâta son œuvre en se mêlant de politique, vivra par ses ouvrages les plus courts et les moins ambitieux. Son *Escándalo* (1875), après avoir causé une sensation énorme (c'était une défense des Jésuites par un vieux révolutionnaire), est déjà tombé dans l'oubli, et *La Pródiga* (1882), jadis populaire, n'a pas eu un meilleur sort. Il faut chercher le véritable Alarcón dans *El Sombrero de tres picos* (1874), tableau de mœurs rustiques rendu avec gaîté et joyeuse humeur; dans *El Niño de la Bola* (1880), et dans cette pittoresque relation de la campagne du Maroc intitulée *Diario de un Testigo de la guerra de África* (1859), qui est une des chroniques patriotiques les plus animées que l'on puisse trouver.

L'Espagne moderne n'a guère de belle prose d'un caractère plus grave. Pourtant, le marquis de Valdegamas Juan Donoso Cortés (1809-1853) a écrit un fort remarquable *Ensayo sobre el Catolicismo y el Socialismo* (1851). Trop souvent Donoso Cortés, le plus intolérant des Espagnols (comme on pourrait l'attendre de quelqu'un qui modifia d'un seul coup ses convictions les plus profondes), accable ses lecteurs d'affirmations dogmatiques au lieu de leur fournir des exposés raisonnés, et parfois ce pontife d'orthodoxie intransigeante frise des théories condamnées depuis longtemps comme essentiellement pernicieuses. Néanmoins il écrit avec une éloquence et une passion extraordinaires, — et aussi avec une conviction de son infaillibilité personnelle sans égale en littérature. L'immense orgueil, qui serait ridicule chez tout autre, ne l'est pas chez Donoso Cortés : derrière ses paroles enflammées il y a toujours une force, une personnalité, un homme convaincu. En le lisant on se rappelle la maxime si profonde de Coleridge : « Celui qui met le christianisme au-dessus de la vérité mettra ensuite

l'Église au-dessus du christianisme et finira par se mettre lui-même au-dessus de l'Église. » Et malheureusement Donoso Cortés, comme n'importe quel pape laïque, n'a pas su éviter cet écueil.

D'un tempérament tout opposé est celui du curé de Vich, Jaime Luciano Balmes y Uspia (1810-1848), l'auteur de *El Protestantismo comparado con el Catolicismo* (1844), un des plus ingénieux ouvrages de controverse moderne. Donoso Cortés dénonce la raison humaine comme un piège du Malin, une faculté qui penche naturellement vers l'erreur. Balmes fait, à chaque instant, appel à la raison : mais avec lui il est peu sage d'admettre que deux et deux font quatre avant de s'être bien assuré de ce qu'il veut faire de cette proposition. Sa subtilité est dangereuse et il possède une déconcertante dextérité à se servir d'une concession de son adversaire. En réalité Balmes est beaucoup trop habile, car enfin le lecteur le plus candide est amené à se demander comment il est possible qu'un être raisonnable soutienne des opinions aussi absurdes que celles attribuées aux protestants. Au point de vue catholique, cependant, Balmes n'admet pas de réplique. En en laissant de côté la portée doctrinale, son traité est un exemple frappant de discussion adroitement conduite, bien que sans grand souci de la forme littéraire. Plongé dans des controverses politiques et religieuses, absorbé par la rédaction de ses journaux de combat, *El Pensamiento de la Nación* et *La Civilización*, Balmes n'eut pas le temps de devenir un homme de lettres. Aussi ce maître polémiste est-il moins puissant dans la domaine de la pensée abstraite. La *Filosofia fundamental* (1846), mélange des doctrines scholastiques et cartésiennes, ne s'est pas imposée même en Espagne et n'a eu aucune influence hors de la Péninsule. Toutefois,

ce livre, jadis célèbre, a encore un certain intérêt puisqu'il marque une légère tendance de l'Espagne à entrer dans le mouvement philosophique moderne.

Un collaborateur de Balmes, José María Quadrado (1819-1896), connu en France comme continuateur du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, se distingua dans les études archéologiques dont l'initiateur en Espagne avait été l'artiste Francisco Javier Parcerisa (1803-1875). Emporté par la lecture des *Aventures du dernier Abencérage* et de *Notre-Dame de Paris*, Parcerisa collabora avec l'homme accompli que fut Pablo Piferrer y Fabregas (1818-1848) pour le premier volume des *Recuerdos y bellezas de España*, publié en 1839. Le texte des volumes suivants fut rédigé par Quadrado, qui reconstitua avec charme et érudition l'histoire archéologique des dix-sept provinces de l'Espagne. Et cette prose volumineuse n'est qu'une partie de son œuvre. Il a été poète à ses heures, il a eu le courage de refondre Shakespeare, il fut l'archiviste des îles Baléares, et l'auteur d'une intéressante étude d'histoire sociale : *Forenses y Ciudadanos* (1847). Sans être un homme de génie, Quadrado se classe comme un imitateur savant, de goût artistique, sachant communiquer aux autres la douce flamme de son enthousiasme éclairé. Pardonnons-lui son attaque peu galante contre George Sand, la seule action critiquable d'un travailleur sage et modeste qui méritait bien le titre de *vir optimus* que lui décerna son émule Hübner.

Les sujets qui absorbèrent en grande partie l'activité intellectuelle de Concepción Arenal de García Carrasco (1820-1893), femme d'un talent et d'un caractère exceptionnels, ne rentrent pas dans notre cadre. Cependant la sobre éloquence, la clarté de pensée dont elle fait preuve

dans ses études sur la criminologie, l'éducation et d'autres problèmes sociaux, indiquent qu'elle aurait fort bien pu se faire un nom en littérature. Une bonne part de ses aspirations idéales et de ses visées pratiques durent séduire le généreux enthousiasme d'Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), dont le renom d'orateur assura la vogue à ses écrits. Sans doute, si Gambetta ou Gladstone avaient publié des relations de voyages, des romans, des travaux d'histoire, ils auraient eu, eux aussi, d'innombrables lecteurs; mais la littérature est une maîtresse jalouse, et la multiplicité des intérêts qui accaparaient Castelar fut un obstacle à ses succès dans les lettres. Ses ouvrages d'histoire n'eurent jamais aucune valeur réelle. Ses *Recuerdos de Italia* (1872), son roman historique *Fra Lippo Lippi* (1879) sont surchargés d'images audacieuses, de paradoxes et d'antithèses, et de ces avalanches de mots que seule sa merveilleuse facilité de parole rendait supportables à la tribune. Castelar fut à un moment splendide de sa vie « le premier ténor de la République » : il resta toujours un artiste du verbe, mais sans la moindre influence littéraire. Ses idées n'ont rien de particulièrement espagnol; la manière dont il paraphrasait et ornait « les principes de 48 » prouve qu'il était un cosmopolite ou, si l'on préfère, un *afrancesado* attardé. C'est toutefois un représentant très sympathique d'une phase de pensée optimiste qui eut son heure en Espagne comme ailleurs.

CHAPITRE XIII

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Tracer un tableau de la littérature contemporaine est une tâche qui pourrait être, pour certains esprits, aussi attrayante que celle d'écrire l'histoire politique de son temps. Les œuvres nous sont plus ou moins familières et les auteurs ont exprimé des idées pour lesquelles nous avons plus ou moins de sympathie; en outre, nous sommes libérés du fardeau des autorités et de la tradition. Mais, par contre, il est facile à la critique des contemporains de se laisser influencer par des préjugés d'écoles ou de coteries, de sorte qu'un historien qui resta libéral en traitant du passé s'expose à se montrer aveugle dans son examen du présent ou de paraître ridicule en présageant l'avenir. Un traité de littérature contemporaine n'est souvent, comme un discours ministériel, qu'un mélancolique recueil de prévisions erronées. Aucun critique de 1830 n'aurait osé placer Victor Hugo parmi les plus grands poètes du monde : mais on n'est pas souvent exposé à passer à côté d'un miracle, comme Hugo, sans le reconnaître, et nous n'avons ici, pour atteindre notre but, qu'à nous occuper de ceux qui, du

consentement général, sont les hommes en vue d'une génération parvenue maintenant à l'âge mûr.

Pendant les dernières années de sa longue vie, Ramón de Campoamor y Campoosorio (1819-1901) était reconnu comme le doyen de la littérature espagnole. Dans sa jeunesse, il voulut se faire jésuite, mais il se décida pour la médecine, et finalement s'adonna à la poésie et à la politique. Fermement attaché à ses convictions conservatrices, Campoamor occupa les postes de gouverneur d'Alicante et de Valence et il combattit la démocratie par la parole et par la plume; mais, comme la politique des littérateurs a rarement plus de valeur que la littérature des politiciens, il ne fut jamais pris au sérieux en tant qu'homme d'État, et ses quelques essais philosophiques n'ont eu d'autre résultat que de faire douter de son orthodoxie par des écrivains qui n'avaient qu'un sens imparfait de l'humour. Sa controverse avec Valera sur la métaphysique et la poésie est une évidente plaisanterie à laquelle les deux écrivains se prêtèrent en affectant des airs solennels, et l'on peut fort bien se demander si les convictions que professait Campoamor étaient autre chose que des prétextes à exercer son ingénieuse ironie.

Il s'est essayé sans succès dans le drame avec des pièces telles que *El Palacio de la Verdad* et *El Honor*. De même, les huit chants d'un poème grandiose, intitulé *El Drama universal* (1873), n'ont pu rendre intéressante sa version des amours posthumes d'Honorio et de Soledad, bien que l'exécution en soit excellente. Selon certains critiques de la Péninsule, le principal mérite de Campoamor est d'avoir inventé un nouveau genre poétique sous les noms de *doloras*, *humoradas* et *pequeños poemas*. Il n'est certes pas facile de découvrir ce qui distingue ces formes entre elles, et l'explication qu'en donne

Campoamor manque de clarté. D'après lui, une *dolora* est une *humorada* dramatisée, et un *pequeño poema* est une *dolora* amplifiée. C'est là un éclaircissement dont l'effet est d'accroître l'obscurité. Un critique perspicace, M. Peseux-Richard, a fait remarquer que cette définition n'est pas seulement obscure mais qu'elle a été évidemment inventée après coup[1]. La *dolora* est la première en date, et c'est aussi, à en juger par sa *Poética*, la forme à laquelle Campoamor accorde le plus de valeur. Qu'est-ce, donc, qu'une *dolora*? C'est, paraît-il, une fable « transcendentale » dans laquelle des hommes et des femmes, leurs paroles et leurs gestes, symbolisent des vérités éternelles; c'est un poème qui se caractérise par la brièveté, la délicatesse, le pathétique, et qui exprime, dissimulée sous l'ironie, une doctrine philosophique. Le point capital est la vérité « transcendentale » qu'il faut communiquer : la perfection de la forme est d'importance secondaire. Cette élucidation reste peut-être encore plus que vague.

M. Peseux-Richard remarque sèchement que les *humoradas* sont aussi anciennes que toute autre forme littéraire, et que l'originalité de Campoamor, en l'occurrence, consiste simplement dans l'invention d'un nom. Cela est vrai; et il n'est pas moins vrai non plus que la composition de *doloras*, *humoradas*, et *pequeños poemas*, d'après la recette du maître, ne tarda pas à devenir en Espagne un véritable fléau littéraire. Campoamor, heureusement, vaut mieux que ses théories, qui, s'il était conséquent, l'entraîneraient dans le dédale du *conceptismo*. Sans doute, il trébuche parfois dans le banal, confond le sentiment avec le sentimentalisme, substitue un lieu commun

1. *Revue Hispanique*, Paris, 1894, vol. I, pp. 236-257.

à un aphorisme, un paradoxe à une épigramme; sans doute, aussi, il lui manque la véritable note nationale d'exaltation et de rhétorique grandiose. Mais malgré sa prétendue indifférence pour la technique, il est, à ses bons moments, un ouvrier accompli, un admirable artiste en miniature, un expert dans le domaine de l'expression concise; et, en cela, son influence fut salutaire. Cependant, sa méthode a son côté faible. Car si, dans ses mains, l'antithèse ingénieuse atteint parfois les limites extrêmes de la concision, dans les mains de ses imitateurs, elle en vient à n'être plus qu'un obscur jeu de mots, un rébus rimé. Populaire, à juste titre, dans son pays, Campoamor fut un des rares écrivains espagnols modernes dont la réputation ait franchi les Pyrénées; toutefois, il n'a été, en aucun sens, un poète national typique, un produit caractéristique du sol, et avec tout son scepticisme raffiné, sa pose ironiquement pessimiste, ses qualités d'exécution, il est probable qu'on se souviendra de lui plutôt à cause de quelques brillants apophtegmes en vers, que pour des qualités poétiques essentiellement nouvelles.

La personnalité actuellement la plus remarquable parmi les littérateurs espagnols est Juan Valera y Alcalá Galiano qui, lui aussi, débuta comme poète. Né en 1824 à Cabra, dans la province de Cordoue, M. Valera étudia à Malaga et à Grenade. Dès cette époque il ne se refusa aucune des joies de l'existence, et sa jeunesse est devenue le sujet de maintes légendes. Peu d'hommes ont vu plus d'aspects de la vie ou ont mieux tiré profit de ce que la vie leur a offert. Passant du droit à la diplomatie, M. Valera servit d'abord sous le duc de Rivas, chef du mouvement romantique, et il connut le monde dans les légations de Naples, de Lisbonne, de Rio de Janeiro,

de Dresde, de Saint-Pétersbourg; il contribua à la fondation de *El Contemporáneo*, journal qui eut autrefois une grande influence; il entra aux Cortes et devint ministre à Francfort, puis à Washington, à Bruxelles et à Vienne. Sa subtilité naturelle, son tact de cosmopolite ne le servirent pas moins dans les lettres que dans les affaires diplomatiques. Il donna à la littérature le meilleur de lui-même. Avec l'humilité ironique dans laquelle il excelle, il a protesté contre l'indifférence du public pour ses *Poesías* (1858), et quand on pense à ce qui, en ce genre, obtient la faveur du plus grand nombre, la protestation semble justifiée. Les vers de M. Valera, auxquels il manque la vie de l'inspiration, sont ciselés avec un art curieux et délicat. Mais sa culture le dessert, car des poèmes tels que *Sueños*, *Último Adiós*, ou *El Fuego divino*, si émouvants qu'ils soient, rappellent l'œuvre de poètes antérieurs. Des réminiscenses de Luis de León, des traces de Dante et de Leopardi, se rencontrent dans ses meilleures pages, et cependant, il apporte au vers moderne des qualités qui, dans l'état actuel de la littérature espagnole, ont une singulière valeur : ce sont le repos, la dignité et la facture.

Son éducation diplomatique le gêne à l'occasion dans ses travaux critiques. Il écrit rarement sans établir quelque parallèle ingénieux et suggestif ou sans prononcer quelque jugement lumineux. Mais il a, pour ainsi dire, peur de son intelligence, et sa courtoisie, son désir de plaire l'empêchent souvent d'arriver à une conclusion précise. La multiplicité de ses sympathies, la beauté de son style ondoyant, son savoir étendu, sa froide lucidité, sont un outillage presque idéal pour la critique. Expert en séduction et en conciliation, son insinuante complaisance devient une arme formidable dans une œuvre telle

que les *Cartas americanas* (1889), où une excessive urbanité produit tout l'effet du blâme ; on pose le livre avec le sentiment que les écrivains de l'Amérique du Sud ont été étouffés sous les fleurs trop parfumées offertes par un courtisan accompli.

Quelles que soient les réserves que l'on s'impose en louant le poète et le critique, le triomphe de M. Valera comme romancier est incontestable. Malgré tout son pyrrhonisme mondain, c'est un Espagnol de vieille roche : croyant par intuition et par hérédité, sceptique malgré lui par la force des circonstances et de l'éducation. Il nous a dit lui-même comment *Pepita Jiménez* (1874) fut le résultat de lectures mystiques qui le tinrent fasciné mais non captif, et, en acceptant au pied de la lettre sa confession narquoise, nous devons croire qu'il devint romancier par accident. Il est vrai, tout au moins, que quand il écrivit *Pepita Jiménez* il avait encore beaucoup à apprendre. Des écrivains moins doués que lui auraient su éviter les fautes, les digressions, les épisodes qui retardent la marche du récit. Mais quels que soient ses défauts, *Pepita Jiménez* est d'une importance capitale dans l'histoire littéraire, car c'est de sa publication que date l'attention accordée par l'étranger au roman espagnol contemporain. C'était enfin un livre qui ne devait rien à la France, qui provenait d'une inspiration nationale, enjolivait les données de Luis de Granada, de Luis de León, de sainte Thérèse, et offrait une fois de plus ce que le poète anglais Coventry Patmore appela « cette synthèse complète de gravité du sujet et de gaîté de manière qui est la scintillante couronne de l'art et qui, en dehors de la littérature espagnole, ne se trouve que dans Shakespeare et, même chez lui, à un degré beaucoup moins manifeste ».

Depuis *Pepita Jiménez,* M. Valera a fait des progrès dans son art. Pour la construction, la profondeur et la perspicacité psychologique, *Doña Luz* (1879) vaut mieux que l'œuvre précédente, et le *Comendador Mendoza* (1877) les dépasse toutes deux en intensité d'expression, en puissance tragique et en émotion sincère. *Las Ilusiones del Doctor Faustino* (1875) furent moins en faveur auprès des critiques et du public, peut-être parce que leur observation est trop cruelle, leur conception trop subtile. L'auteur n'est pas moins heureux dans le conte et dans le dialogue : dans ce genre, *Asclepigenia* peut être considéré comme un chef-d'œuvre en petit. Nous avons l'œuvre de M. Valera, complet maintenant, car s'il nous donne encore la joie de lire ses exquises études de caractère et de mœurs, telles que *Genio y Figura* (1897), *De varios colores* (1898) et *Morsamor* (1899), son grand âge le force à dicter au lieu d'écrire, nécessité harassante pour un artiste dont le talent n'a rien de déclamatoire. Il est difficile pour nous, ses contemporains, qui avons subi le charme de Prospero, qui avons été fascinés par la magie de sa vérité, de sa grâce et de sa sympathie, de l'examiner avec impartialité, mais nous pouvons sans crainte anticiper le verdict de la postérité. Il se peut que quelques-unes de ses improvisations ne soient pas durables, mais celles-là sont rares. Comme le reste du monde M. Valera a le droit d'être jugé par ce qu'il a donné de meilleur, et ce meilleur sera lu aussi longtemps qu'existera la littérature espagnole. Car il n'est pas simplement un adroit virtuose, se servant d'une des plus nobles langues avec une gracieuse délicatesse et une variété infinie de moyens; il n'est pas seulement un habile romancier dont le talent facile amuse en passant, ou (bien qu'il soit cela dans un sens très spécial)

le chef d'une renaissance nationale; il est quelque chose de beaucoup plus rare, de beaucoup plus puissant qu'un homme de lettres accompli, il est un vrai créateur et celui des modernes qui représente le mieux la finesse espagnole.

Moins cosmopolite, moins flexible et moins varié, mais non moins original, est le talent de José María de Pereda, « Montagnard » comme tant d'Espagnols illustres. Né à Polanco, en 1834, élevé à Santander, ayant servi dans l'artillerie à Madrid, M. Pereda était (il l'est peut-être encore en théorie), un inébranlable carliste, un ultramontain intransigeant, et son aisance lui permit de mépriser les compromissions de la politique opportuniste. Ses premiers essais, publiés dans une feuille locale, *La Abeja montañesa*, passèrent inaperçus, et il ne fut guère plus heureux avec ses *Escenas montañesas*, si extraordinairement brillantes (1864), et dont une seconde série parut en 1871. Fernán Caballero et Antonio Manuel María de Trueba y la Quintana (1819-1889), romancier presque oublié maintenant en dehors du pays basque, satisfaisaient les lecteurs avec d'aimables gentillesses auprès desquelles le réalisme viril du nouveau venu paraissait presque cru. Le villageois conventionnel, simple, arcadien, insupportablement vertueux, imposait son goût, et la révélation, par M. Pereda, d'une rusticité dépeinte sincèrement fut considérée comme déplaisante, inutile et inartistique. Il lui fallut faire l'éducation de son public. Dès le début, il rencontra, dans sa province natale, quelques enthousiastes qui l'apprécièrent, et, lentement, il réussit à s'imposer, d'abord au grand public, puis, avec beaucoup plus de difficulté, aux critiques officiels. Ce ne fut que deux ans après la publication de *Pepita Jiménez* que M. Pereda eut un triomphe incontestable avec *Bocetos al temple* (1876).

On reproche généralement à ses personnages d'être locaux, même dans ses romans les plus ambitieux, dans *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878), dans *Pedro Sánchez* (1883), ce roman picaresque où il traite de la vie citadine, et dans *Sotileza* (1884), tout imprégnée des âcres senteurs de la mer. En réalité, les hommes et les femmes de M. Pereda sont locaux au même titre que Sancho Panza et Maritornes. Ils sont locaux dans les détails; ils sont universels comme types de nature. Les véritables défauts de l'auteur sont ses tendances à abuser de sa familiarité avec le dialecte, d'insister sur l'enseignement moral, de caricaturer ses personnages antipathiques; de plus, il cède trop facilement à la tentation de polémiquer, comme dans *El Buey suelto* (1877), sorte de réplique aux *Petites misères de la vie conjugale*, de Balzac, et dans *De tal palo tal astilla* (1879), qui est une réponse à la *Doña Perfecta* de Galdós. Ce sont là des taches sur le soleil. En somme, il peint la vie telle qu'il la voit; ses gens vivent et s'agitent, et, ce qui n'est pas la moindre de ses qualités, il se sert magistralement d'une langue nerveuse et énergique. Il n'est pas de littérature ou d'époque qui ne pourrait à bon droit être fière d'un exploit, dans la création imaginative, tel que *Peñas arriba* (1895), où M. Pereda fait preuve de génie avec une sérénité et une réserve admirables. Aucun écrivain n'est son égal comme paysagiste, dans la description des grasses vallées, des clairs ruisseaux, des collines dénudées, de la mer agitée des Cantabres, auxquels il retourne avec une passion profonde et constante.

Une école nouvelle est représentée par Benito Pérez Galdós (né en 1845) qui, à dix-neuf ans, quitta les Canaries pour venir étudier le droit à Madrid. Un court essai de journalisme, peu avant la révolution de 1868, amena

la publication de ses premiers romans : *La Fontana de Oro* (1870), et *El Audaz* (1871). Depuis 1873 M. Pérez Galdós a montré une souplesse et une persistance de talent toujours grandissantes. Ses *Episodios nacionales* en trente volumes ne constituent que la moitié environ de ses œuvres. Plus de cinq cents personnages se meuvent dans l'épopée nationale qu'il a composée sous la forme de romans, dont l'action se passe pendant la guerre de l'Indépendance et les vingt années de luttes intestines qui suivirent. Entre M. Pérez Galdós et son rival, adversaire et ami, M. Pereda, il y a un contraste singulier : le royaliste à préjugés a formé ses contemporains : le réformateur libéral a été formé par eux. M. Pérez Galdós a toujours eu le doigt sur le pouls du public, et quand les lecteurs ont commencé à se lasser du roman historico-politique, il était prêt à leur servir *Doña Perfecta* (1876), où le problème religieux est posé douze ans avant le *Robert Elsmere* de Mme Humphry Ward, puis *Gloria* (1877) et *La Familia de León Roch* (1878). La troisième phase de son développement a pour exemple *Fortunata y Jacinta* (1887), vigoureuse peinture de la vie contemporaine. Inventeur fécond et adroit, observateur minutieux du détail, à peine inférieur à Dickens dans *El Doctor Centeno* (1883), M. Pérez Galdós combine le réalisme avec la fantaisie, le récit en prose avec une imagination poétique, et sa réussite fut complète quand il dépeignit une excentricité psychologique comme le héros qui donne son nom à *Ángel Guerra* (1891). Il a aussi essayé du théâtre et, dans *La de San Quintín* (1894), il a produit une étude curieuse contenant quelques scènes réellement supérieures mêlées d'autres qui trahissent une gaucherie inexplicable ; plus tard son *Electra* (1900), pièce à thèse anti-cléricale, a soulevé un

intérêt tapageur bien au-dessus de ses mérites littéraires, et tout récemment il a fait jouer un autre drame, *Mariucha* (1903), qui est plutôt un habile appel politico-social. Mais, bien qu'il soit doué d'un certain sens dramatique, son tempérament débordant s'exprime mieux sous la forme narrative. Il est peut-être trop espagnol, de même que Dickens est trop anglais, pour supporter la traduction, trop enclin à supposer que ses lecteurs sont familiers avec toutes les minuties de la vie et de l'histoire politique de la Péninsule, et sa construction n'a de l'ampleur qu'aux dépens de la solidité. Cependant il est indiscutable que la réputation dont il jouit est méritée. *Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra*, et *La de Bringas* (1884) sont là pour convaincre les incrédules.

A l'exception peut-être d'Antonio de Valbuena (né en 1844), le critique cinglant et frondeur incorrigible dont la série de *Ripios* a amusé tout le monde sauf ses victimes, aucun écrivain n'a été mieux connu et plus craint d'un bout à l'autre de l'Espagne que Leopoldo Alas (1852-1901), qui rendit fameux le pseudonyme de « Clarin ». Alas fut souvent accusé d'intolérance, et le reproche est vrai dans ce sens que, par droiture, il démasque les faux bonshommes, et qu'il est sans pitié pour la majorité permanente de charlatans et de sots. Qu'il ait raison ou qu'il ait tort dans ses jugements, il y a quelque chose de noble dans l'intrépidité avec laquelle il secoue la réputation la mieux établie, dans l'infinie malice qu'il apporte à éplucher son adversaire. Une ample connaissance des littératures étrangères, un goût juste, un esprit des plus fins, une verve agressive lui donnèrent une autorité critique dont il n'a fait, en somme, qu'un bon usage. Toutefois, ce n'est pas comme un formidable gladiateur de la presse qu'il a place ici, mais

comme l'auteur d'un des meilleurs romans contemporains. *La Regenta* (1884-1885) est, tout d'abord, une analyse approfondie de la passion criminelle, et l'examen du faux mysticisme qui trahit Ana Ozores prend rang parmi les hauts faits de la littérature actuelle. M. Pérez Galdós est réaliste et persuasif; Alas est véridique et convaincant : il n'a pas l'adresse du simple machinateur de situations, et comme il ne s'abaisse jamais aux lieux communs de style ou de sentiment, il n'a guère été en faveur auprès du grand public et des journaux de reportage. En réalité, bien loin de conquérir une vogue vulgaire, *La Regenta* eut l'honneur d'être condamnée par de pseudo-critiques qui ne l'avaient jamais lue. Les recueils de contes intitulés *Cuentos morales* (1896) et *El Gallo de Socrates* (1901), intéressants et poussés dans le détail, sont d'une matière plus légère et de moindre valeur. Une chaire de droit à l'université d'Oviedo, et les labeurs du journalisme absorbèrent les dernières années d'Alas. La littérature, en Espagne, n'est qu'une pauvre béquille, et M. Valera lui-même a avoué que sa popularité ne l'empêcherait pas de mourir de faim s'il n'avait d'autre ressource que sa plume. Les littérateurs espagnols doivent se contenter de la gloire. Celle d'Alas sera due à *La Regenta*, puisque la mort l'a empêché d'achever l'*Esperaindeo*, le roman que l'on attendait depuis si longtemps.

On peut douter qu'Armando Palacio Valdés (né en 1853) ait tenu les promesses que faisaient concevoir *María y Marta* (1883) et *La Hermana San Sulpicio* (1889). Alas, avec qui M. Palacio Valdés collabora pour un tableau critique de la littérature en 1881, a su s'assimiler les bons éléments de l'école naturaliste française, sans perdre sa saveur espagnole. M. Palacio Valdés a

renoncé à une partie de sa nationalité dans *Espuma* (1892) et dans *La Fe* (1892) qu'on pourrait, en en changeant les noms, prendre pour des versions supérieures d'originaux français. Il a beaucoup d'habileté et de sûreté de main dans ses constructions, une réelle puissance à peindre ses caractères, qualités qui lui ont valu d'être plus apprécié au dehors qu'en Espagne. Il possède des titres, sur lesquels insistent un peu trop les critiques étrangers, qui lui permettraient de se dire le chef de l'école naturaliste moderne; mais deux ouvrages, *La Alegría del Capitán Ribot* (1899), et, plus encore peut-être que le précédent, *Los Majos de Cádiz* (1896), imprégné d'*españolismo* à chaque page, sont d'heureuses indications que l'auteur retourne à sa première et à sa meilleure manière.

M. Palacio Valdés a eu une rivale sérieuse en Mme Quiroga, mieux connue sous son nom de jeune fille, Emilia Pardo Bazán. Née en 1851, elle est peut-être la meilleure femme auteur que l'Espagne ait produite pendant le XIXe siècle. Son premier effort fut un essai sur Feijóo, rédigé pour un concours local; vint ensuite un volume de vers, que l'auteur elle-même préférerait oublier. Avec une hardiesse caractéristique, elle fonda une revue, le *Nuevo Teatro crítico* (1891), entièrement rédigée par elle-même, où elle put propager ses idées très éclectiques sur la vie et sur l'art. Les femmes, jusqu'ici, ont été plus impressionnables qu'originales, et Mme Pardo Bazán, entraînée par le courant naturaliste français, donna *Los Pazos de Ulloa* (1886) et *La Madre Naturaleza* (1887). Ces deux romans renferment des scènes d'une vraie puissance, et *La Madre Naturaleza* est presque une glorification épique des instincts primitifs. Toutefois, l'Espagne possède un réalisme à elle, et il

n'est guère probable que la variété française finisse par la supplanter. C'est comme romancier naturaliste que Mme Pardo Bazán est généralement acceptée; pourtant elle plaît surtout dans ses descriptions pittoresques de la vie et des mœurs campagnardes de Galice, la province où elle est née, et surtout dans ses tableaux de la Corogne qu'elle célèbre sous le nom de Marineda. L'engouement naturaliste est bien passé, et par conséquent une partie de l'œuvre de Mme Pardo Bazán est déjà démodée. C'est par le riche coloris, l'enthousiasme patriotique, l'exacte vision de scènes et de coutumes telles qu'on en trouve beaucoup dans *Insolación* (1889) et *Morriña* (1889), qu'elle rend le mieux les impressions d'une nature exubérante qui trouve aujourd'hui d'autres issues dans des tournées de conférences et des labeurs de polygraphe où elle a usé un beau talent. Mais sa véritable force réside dans ses transcriptions vigoureuses du monde visible. Ce que M. Pereda a fait pour la contrée de la Montagne, Mme Pardo Bazán l'a fait, d'une manière moins parfaite, pour la Galice dans *De mi tierra* (1888).

Il suffira de rappeler rapidement la vogue passagère de *Pequeñeces* (1890), lourd roman à clef où le jésuite Luis Coloma (né en 1851) fait une peinture peu flatteuse de ce monde madrilène dont il fut jadis l'enfant gâté. Renonçant à son rêve de devenir un Gyp en soutane, le religieux a eu l'esprit de laisser le roman aux hommes du métier; il s'est tourné vers la biographie historique et a publié *Retratos de antaño* (1895), un volume qui ne manque pas d'intérêt. Une intelligence autrement supérieure fut celle d'Ángel Ganivet (1865-1898), écrivain d'une individualité marquée qui, dans *Los Trabajos del infatigable creador Pio Cid* (1898), mit le roman au service des idées philosophiques. Ricardo Macías Picavea

(m. en 1899) exprima avec art un réalisme convaincant dans *La Tierra de Campo* (1897-1898). Un jeune homme d'un talent délicat, Juan Ochoa (1864-1899), nous a légué *Su amado discipulo* (1894), *Un alma de Dios* (1898) et *Los Señores de Hermida* (1900), trois modèles de contes remarquables par leur vérité belle et sobre. Jacinto Octavio Picón (né en 1852) fait preuve, dans *Dulce y sabrosa* (1891), d'une observation fine doublée d'un style charmant. Le député républicain Vicente Blasco Ibáñez (né en 1867) est indubitablement le chef des jeunes romanciers : débutant par d'intéressantes études de mœurs telles que *Arroz y tartana* (1894) et *Flor de Mayo* (1895), il a réussi à exprimer les angoisses d'une vie dans *La Barraca* (1899), histoire navrante, tragiquement douloureuse même, contée avec un art puissant. Le roman provincial est encore à la mode en Espagne : de même que l'action des meilleurs volumes de M. Pereda et de Mme Pardo Bazán se déroule dans la « Montagne » et en Galice, de même la *huerta* de Valence sert de cadre aux œuvres de M. Blasco Ibáñez.

Le drame sérieux n'a rien produit de très original en Espagne (la Catalogne mise à part), vers la fin du XIXe siècle. Le successeur de Tamayo dans l'estime populaire, José Echegaray (né en 1832), se fit connaître d'abord comme mathématicien, comme économiste, comme orateur et comme ministre de l'éphémère république. Sous l'anagramme Jorge Hayeseca, M. Echegaray s'essaya au théâtre en 1874, et depuis lors il a produit une soixantaine d'essais dramatiques, en prose ou en vers. Il est essentiellement romantique, comme il est aisé de le voir dans *La Esposa del Vengador* (1875), et dans *Ó Locura ó Santidad* (1877), mais le goût du terroir manque à son œuvre, reflet par trop fidèle de modes empruntées à

l'étranger. Ses pièces sont ordinairement bien construites, comme on peut s'y attendre de la part d'un ingénieur appliquant sa science au théâtre; aussi serait-il injuste de nier qu'il possède une certaine imagination sombre qui émeut et impressionne, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans *El gran Galeoto* (1881) et le *Conflicto entre los deberes* (1882). Il est moins heureux quand il veut créer des caractères ; il se laisse facilement aller à la recherche des applaudissements par des effets emphatiques, et ses vers ne sont pas d'un poète. Une étude attentive d'Ibsen l'amena à donner *El Hijo de Don Juan* (1892) et *El Loco Dios* (1900), drames symboliques s'élevant dans quelques scènes à une intensité vibrante. Pourtant son œuvre n'a pas une vitalité à l'épreuve du temps; une bonne partie n'en existe déjà plus, et récemment sa place a été prise par le Catalan Ángel Guimerá (né en 1847), qu'Echegaray, avec une générosité digne de louanges, a traduit parfois pour la scène madrilène.

Parmi les autres auteurs dramatiques occupant une position reconnue, on peut citer le colonel Leopoldo Cano y Masas (né en 1844), auteur de *La Mariposa* (1878); Eugenio Sellés (né en 1844), dont le *Nudo gordiano* (1878) est dans la première manière d'Echegaray; et José Feliu y Codina (1845-1897), très remarqué à un moment à cause de *La Dolores* (1892), drame d'un certain effet scénique. Ce ne sont, cependant, que des écrivains secondaires.

Quelques talents plus vrais se sont développés dans le genre comique. M. Vital Aza (né en 1851) a écrit une série de pièces légères telles que *El Sueño dorado* (1875) et *El Señor Cura* (1890), charmantes de fantaisie et d'esprit endiablé. Le *sainetista* populaire, M. Ricardo de la Vega (né en 1858), a déployé dans *La Verbena de la Paloma*

et *Pepa la frescachona* des dons moins voisins du goût dont avait fait preuve son père dans *El Hombre de mundo* que de la spontanéité bizarre de Ramón de la Cruz. Et ce n'est pas le seul exemple d'un retour plus ou moins inconscient aux anciens modèles, car, dans leur *entremés* intitulé *El ojito derecho*, les frères Serafín Álvarez Quintero (né en 1871) et Joaquín Álvarez Quintero (né en 1873) rappellent la veine humoristique de Lope de Rueda. Chez ces deux Sévillans il y a aussi une vision personnelle de la vie et une forte réalisation de caractère qui s'expriment admirablement dans le dialogue serré de comédies comme *Los Galeotos* et *El Patio*.

D'autres essais de drames ont été aussi tentés par le célèbre poète Gaspar Núñez de Arce (1834-1903). Au point de vue purement littéraire, son *Haz de Leña* (1872), dans lequel figure le sombre Philippe II, est le meilleur drame historique que l'Espagne ait produit pendant le XIXe siècle. Cependant, quoique ayant débuté à quinze ans par une pièce qui eut du succès, et bien qu'en ayant écrit plusieurs autres — *La Cuenta del Zapatero* (1859), par exemple — fort appréciées à leur apparition, Núñez de Arce fut bien avisé quand il abandonna le théâtre pour s'adonner au lyrisme pur. Comme Quintana, il était né pour entonner des chants de victoire, pour être le poète d'une liberté digne et paisible : la destinée a voulu qu'il vécût à une époque d'excès révolutionnaires ou de désastres nationaux, et il n'a eu malheureusement aucune occasion de remplir la mission qu'il avait reçue de célébrer un triomphe. Toutefois, ce fut comme poète politique qu'il conquit sa renommée, et c'est à ce titre que l'avenir se souviendra de lui. Sans doute *Un Idilio y una Elegia* (1878) contient une histoire d'amour rustique d'une belle simplicité, d'un réalisme profond et pur qui s'élève bien

au-dessus du niveau ordinaire de la pastorale; sa sincérité, son austère perfection sont les caractéristiques du poète dont l'art, la dévotion à la nature et l'observation fidèle sont également très remarquables dans *La Pesca* (1886). De même aussi, dans *Raimundo Lulio* (1875), l'exécution est si excellente que le lecteur pardonne facilement la confusion de deux thèmes séparés, allégorie et poème d'amour. Mais le meilleur titre de gloire du poète est le volume de beaux vers intitulé *Gritos del Combate* (1875) dans lequel, dénonçant l'anarchie, il défend la liberté et la concorde avec un fier courage et un patriotisme éclairé. Par ce livre Núñez de Arce s'est élevé un monument durable. Ses dernières années ne virent pas croître sa réputation : sa santé trop faible, et peut-être aussi son isolement politique l'obligèrent à garder un silence presque absolu. Notons seulement que le chant du cygne de ce puissant artiste et parfait galant homme porte le titre caractéristiquement optimiste de *¡Sursum corda!* (1900).

La littérature moderne de l'Espagne ne peut lui comparer aucune autre figure poétique bien qu'il y ait eu beaucoup d'habiles versificateurs comme José Velarde (m. en 1892), M. Emilio Ferrari (né en 1853), et surtout M. Manuel Reina (né en 1860). Le plus connu de ces *poetae minores* est M. Federico Balart (né en 1831), qui a obtenu sur le tard un succès assez mérité avec *Dolores*, où il exprime d'une manière pathétique l'effondrement graduel d'une tristesse désespérée dans la mélancolie de la résignation; on relève toutefois dans *Dolores* un certain soupçon de sentimentalisme et d'apitoiement complaisant, et cette impression de fausse sincérité artistique augmente à la lecture d'*Horizontes* où il y a pourtant, comme dans *Dolores*, des passages de mélodie

douce bien qu'un peu monotone. Convaincu qu'il est futile de prophétiser, nous nous contenterons de mentionner parmi les promesses pour l'avenir M. Vicente Medina, le chantre des *Aires murcianos* (1899) et M. Ramón Domingo Perés (né en 1863) dont le dernier volume, *Musgo* (1902), riche d'imagination contemplative, renferme une veine de poésie d'une artistique simplicité.

L'Espagne n'a produit aucun grand historien au cours du XIXe siècle. Pourtant il y eut — il y a encore — un mouvement très actif de recherches historiques où se sont distingués des érudits tels que Francisco Cardenas (1816-1898) et Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), deux hommes qui usèrent dans la politique des talents dignes d'un meilleur sort. Parmi les vivants mentionnons M. Gumersindo Azcárate (né en 1840), auteur de plusieurs traités qui font autorité en matière de droit philosophique; M. Francisco Codera y Zaidín (né en 1836), l'éminent arabisant qui s'est fait connaître même au grand public par sa *Decadencia y desaparición de los Almoravides en España* (1899); Manuel de Colmeiro (1814-1897), dont les principaux ouvrages sont l'*Historia de la Economia politica en España* (1863) et le *Curso de Derecho politico según la historia de León y Castilla* (1873); Joaquín Costa, esprit savant et ingénieux, comme il l'a prouvé dans ses *Estudios ibéricos* (1891) et son *Colectivismo agrario en España* (1898); M. Manuel Danvila y Collado (né en 1830), auteur d'une monographie remarquable, *La Germania de Valencia* (1884); l'ancien officier de marine M. Cesáreo Fernández Duro (né en 1830), moins connu pour son histoire de sa province natale — *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y su obispado* (1882-1883) — que pour *La Armada Invencible* (1884) et sa monumentale *Armada*

española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón (1895-1903); M. Francisco Fernández y González (né en 1833), qui a fait preuve d'une grande richesse d'informations dans son ouvrage ambitieux, *Instituciones jurídicas del pueblo de Israel en los diferentes estados de la Península* (1881); le père jésuite Fidel Fita y Colomé (né en 1838), « *de re epigraphica hispana optime meritus merensque* », comme le déclarait le savant Hübner; M. Eduardo de Hinojosa, à qui nous devons non seulement une *Historia del Derecho romano* mais aussi une *Historia de los Visigodos*, — écrite en collaboration avec Aureliano Fernández Guerra y Orbe (1816-1894), — travail de reconstruction comparable à l'*Historia de las instituciones sociales de la España goda* (1896) de M. Eduardo Pérez Pujol (né en 1830); le chanoine Antonio López Ferreiro, dont la *Galicia en el último tercio del siglo XV* (1883) est une contribution importante à l'histoire provinciale; M. Eduardo Saavedra y Moragas (né en 1829), intelligence alerte, également intéressée aux problèmes de l'art de l'ingénieur et de l'orientalisme; et M. José Villa-Amil y Castro (né en 1830), profond connaisseur des institutions du moyen âge. Ces écrivains ont accumulé de précieux matériaux pour le Mariana de l'avenir, et leurs résultats ont déjà été en grande partie utilisés par M. Rafael Altamira y Crevea (né en 1866) dans l'*Historia de España y de la civilización española* (1900-1902), le meilleur livre d'ensemble de ce genre que nous possédions.

Dans la critique aussi, depuis que Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897) commença sa longue et utile carrière, il y a eu un progrès marqué vers l'érudition et la tolérance, grâce surtout à l'exemple d'un des meilleurs disciples du savant Catalan Manuel Milá y Fontanals (1814-

1884), le célèbre Marcelino Menéndez y Pelayo (né en 1856). Son précoce savoir et sa puissance d'argumentation se manifestèrent dans un livre de polémique intitulé *Ciencia española* (1878) et dans son *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-81). Depuis lors, le ton acerbe s'est adouci, une légère teinte d'étroitesse provinciale a disparu, le talent de l'écrivain a mûri, ses sympathies se sont étendues en même temps que son érudition s'affermissait, et, à l'heure actuelle, le brillant et impétueux adolescent qui débuta comme porte-étendard d'un parti agressif est devenu un homme que ses anciens adversaires acceptent comme le plus sagace, le plus accompli des critiques espagnols. Ce n'est pas le poète des *Odas, Epistolas y Tragedias* (1883), c'est le savant, c'est l'historien littéraire que ses compatriotes saluent en lui comme un prodige. Et M. Menéndez y Pelayo mérite son immense réputation. Son *Horacio en España* (1877) et son *Antología de poetas líricos castellanos* (1890-1903) ne sont pas seulement des trésors d'information, ce sont d'admirables exercices de littérature. Il a peut-être entrepris trop de choses, et la tâche colossale d'éditer et de commenter les œuvres complètes de Lope de Vega pourra faire que l'*Historia de las ideas estéticas en España* (1883-91) reste un bloc inachevé. Son initiative a eu une influence excellente, comme on peut s'en rendre compte par les travaux du fils de l'illustre poète catalan Rubió y Ors, M. Antonio Rubió y Lluch, critique et historien de valeur; de M. Manuel Serrano y Sanz (né en 1866), érudit fécond; de M. Antonio Paz y Mélia (né en 1842), excellent paléographe et travailleur d'une modestie avérée; de M. Emilio Cotarelo y Mori (né en 1858), expert dans l'histoire du théâtre; et surtout de M. Ramón Menéndez Pidal (né en 1869), le jeune savant qui nous a

donné *La Leyenda de los Infantes de Lara* (1897), ce bel exemple de reconstitution médiévale. Ajoutons-y les noms de M. Francisco Rodríguez Marín (né en 1855), le brillant biographe de Barahona de Soto et collectionneur émérite des *Cantos populares españoles* (1882-1883); du P. Cristóbal Pérez Pastor, découvreur heureux de *Documentos cervantinos* (1897-1902); de M. Rafael Salillas, qui a écrit plusieurs études sociologiques de haute valeur; et de M. Adolfo Bonilla y San Martín (né en 1875), dont les récents travaux de jurisprudence, de littérature et de critique sont pleins de promesses.

Ce serait vraiment un spectacle étrange, si la pittoresque et imprévoyante Espagne, qui reste pour maints esprits plus ou moins critiques l'incarnation d'un téméraire romantisme, allait produire une race d'écrivains du genre allemand, absorbée par les détails compliqués et l'observation microscopique. Mais, comme le génie d'une nation n'est pas plus susceptible d'une transformation radicale que le tempérament d'un individu, il n'y aurait pas lieu d'être surpris si cette déviation ne s'accomplissait pas.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Dans la présente liste on s'est efforcé de dresser une bibliographie très sommaire des livres, brochures ou articles de revues les plus importants. Bien qu'à certains égards il soit préférable d'étudier un auteur — surtout un auteur ancien — dans la première édition de ses œuvres, nous n'avons indiqué ici à peu près exclusivement que celles des réimpressions modernes qui nous ont semblé répondre le mieux aux légitimes exigences de la critique, ou, dans un trop grand nombre de cas, celles qui nous ont paru les moins défectueuses. La date des premières éditions étant presque toujours signalée dans le corps de notre volume, il devenait d'autant plus inutile de la répéter dans ces simples notes, que ces premières éditions sont souvent d'une extrême rareté, ou même inaccessibles. Nous avons signalé aussi, quand il y avait lieu, les études se rapportant aux auteurs cités, que ces études forment à elles seules un volume ou qu'elles soient dispersées dans des périodiques français ou étrangers. Il n'a pas été fait mention des œuvres d'auteurs contemporains ou très modernes, qui se trouvent dans la plupart des bibliothèques et dans toutes les librairies.

Le peu d'espace dont nous disposions nous a obligé à être bref et à laisser de côté bien des renseignements curieux, mais si nous n'avons négligé rien d'essentiel, si nous avons mis ceux qui s'intéressent à l'histoire littéraire de l'Espagne à même de recourir aux instruments indispensables de travail, nous estimerons avoir atteint le but tout pratique qne nous nous sommes proposé.

I. Ouvrages bibliographiques.

Antonio (Nicolás). *Bibliotheca Hispana vetus* et *Bibliotheca Hispana nova* (éd. F. Pérez Bayer). Matriti, 1788. 4 vol.

Barrera y Leirado (Cayetano Alberto de la). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español.* Madrid, 1860.

Gallardo (Bartolomé José). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (éd. M. R. Zarco del Valle et José Sancho Rayón). Madrid, 1863-89. 4 vol.

Garcia Peres (Domingo). *Catálogo de los autores portugueses que escribieron en castellano.* Madrid, 1890.

Haebler (Conrado). *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal.* La Haya-Leipzig, 1904.

Morel-Fatio (Alfred) et **Rouanet** (Léo). *Le théâtre espagnol* (Bibliothèque des bibliographies critiques, nº 7 : Société des Études historiques). Paris, 1900.

Paz y Mélia (Antonio). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1899.

Picatoste y Rodríguez (Felipe). *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI.* Madrid, 1891.

Salvá y Mallén (Pedro). *Catálogo de la biblioteca de Salvá.* Valencia, 1872. 2 vol.

Whitney (James Lyman). *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese Books bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library.* Boston, 1879.

II. Ouvrages d'ensemble et Généralités.

Baist (Gottfried). *Die spanische Litteratur* (Grundriss der romanischen Philologie, II. Band, 2 Abteilung). Strassburg, 1897.

Becker (Philipp August.). *Geschichte der spanischen Literatur.* Strassburg, 1904.

Beer (Rudolf). *Spanische Literaturgeschichte.* Leipzig, 1903. 2 vol.

Blanco García (Francisco). *La Literatura española en el siglo XIX.* Madrid, 1891-1894. 3 vol.

Butler Clarke (Henry). *Spanish Literature : an elementary handbook.* London, 1893.

Cappelletti (Licurgo). *Letteratura Spagnuola.* Milano, 1882.

Chasles (Philarète). *La France, l'Espagne et l'Italie au XVIIe siècle.* Paris, 1877.

Clarus (Ludwig) : [pseudonyme de Wilhelm Volk]. *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter.* Mainz, 1846, 2 vol.

Cueto (Leopoldo Augusto de), marquis de Valmar. *Historia crítica de la poesia castellana en el siglo XVIII.* Madrid, 1893. 3 vol.

Diercks (Gustav). *Das moderne Geistesleben Spaniens.* Leipzig, 1883.

Farinelli (Artur). *Deutschlands und Spaniens literarische Beziehungen* dans la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte.* Weimar, 1895, t. VIII, Heft 4 et 5, pp. 318-407.

Farinelli (Artur). *Spanien und die spanische Litteratur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie.* Berlin, 1892.

Fernández Espino (José), *Curso histórico-crítico de la literatura española.* Sevilla, 1871 [inachevé].

Fernández Vallín (Aciselo). *Discurso leído ante la Real Academia de ciencias exactas, físicas, y naturales.* Madrid, 1893.

Fernández y González (Francisco). *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días...* Madrid, 1870.

Hubbard (Gustave), *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne.* Paris, 1876.

Laverde Ruiz (Gumersindo). *Ensayos críticos de filosofía, literatura é instrucción pública.* Lugo, 1868.

Lista y Aragón (Alberto). *Lecciones de literatura española.* Madrid, 1836.

Lista y Aragón (Alberto). *Ensayos literarios y críticos.* Sevilla, 1844. 2 vol.

Loise (Ferdinand). *Histoire de la poésie espagnole* (Extrait du tome XX des *Mémoires couronnés et autres Mémoires,* publiés par l'Académie royale de Belgique). Bruxelles, 1868.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid, 1883-1891, 9 vol. parus. (En cours de publication.)

Morel-Fatio (Alfred). *Études sur l'Espagne.* Paris, 1888-1904. 3 vol.

Morel-Fatio (Alfred). *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle.* Heilbronn, 1878.

Piñeyro (Enrique). *El romanticismo en España.* Paris, 1904.

Puymaigre (Comte Théodore J. de). *La cour littéraire de don Juan II roi de Castille.* Paris, 1893. 2 vol.

Puymaigre (Comte Théodore J. de). *Les vieux auteurs castillans.*

Paris-Metz, 1861-1862. 2 vol. ; 2e éd. [inachevée]. Paris, 1889-1890, 2 vol.

Revue Hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais, publié par R. Foulché-Delbosc. Paris, depuis 1894, 10 vol. parus. (En cours de publication.)

Ríos (José Amador de los). *Historia crítica de la literatura española*. Madrid, 1861-65, 7 vol.

Rousselot (Paul). *Les mystiques espagnols*. Paris, 1867.

Schneider (Adam). *Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des 16 und 17 Jahrhunderts*. Strassburg, 1898.

Sempere y Guarinos (Juan). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. Madrid, 1785-1789, 6 vol.

Ticknor (George). *History of Spanish Literature*. Boston, 1849. 3 vol. ; 6e éd. Boston, 1888, 3 vol. Trad. allemande par N. H. Julius. Leipzig, 1852, 2 vol. et supplément, avec notes par F. J. Wolf. Leipzig, 1867. Trad. espagnole par P. de Gayangos et E. de Vedia. Madrid, 1851-56. 4 vol.

Underhill (John Garrett), *Spanish Literature in the England of the Tudors*. New York-London, 1899.

Wolf (Ferdinand Joseph). *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. Berlin, 1859.

III. Histoire du Théâtre.

Bahlsen (Leo). *Spanische Quellen der dramatischen Litteratur, besonders Englands zu Shakespeares Zeit* dans la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*. Berlin (1893), t. VI, pp. 151-159.

Cañete (Manuel). *Teatro español del siglo XVI*. Madrid, 1885.

Creizenach (Wilhelm). *Geschichte des neueren Dramas*. Halle a. S., 1893-1903, 3 vol. parus. (En cours de publication).

Damas-Hinard (Joseph-Stanislas-Albert). *Discours sur l'histoire et l'esprit du théâtre espagnol*. Paris, 1847.

Gassier (Alfred). *Le Théâtre espagnol*. Paris, 1898.

Huszár (Guillaume). *P. Corneille et le théâtre espagnol*. Paris, 1903.

Klein (Julius Leopold). *Geschichte des Drama's. Das spanische Drama*. Leipzig, 1871-1875, t. VIII à XI.

Lomba y Pedraja (José R.). *El Rey Don Pedro en el teatro* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. II, pp. 257-339.

Lionnet (Henri). *Le Théâtre en Espagne*. Paris, 1897.

Martinenche (Ernest). *La Comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*. Paris, 1900.

Morel-Fatio (Alfred). *La « Comedia » espagnole du XVIIe siècle*. Paris, 1885.

Pérez Pastor (Cristóbal). *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1901.

Sánchez Arjona (José). *Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla, 1898.

Schack (Adolf Friedrich von). *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlin, 1845-1846, 2 vol.; *Nachträge*, etc. Frankfurt a. M., 1854. Trad. espagnole par E. Mier. Madrid, 1885-1887. 5 vol.

Schaeffer (Adolf). *Geschichte des spanischen Nationaldramas*. Leipzig, 1890, 2 vol.

Stiefel (Arthur Ludwig). *Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts* dans les *Romanische Forschungen*, Erlangen (1890), t. V, pp. 193-220.

Viel-Castel (Louis de). *Essai sur le théâtre espagnol*. Paris, 1882, 2 vol.

Yxart (José). *El arte escénico en España*. Barcelona, 1894-1896, 2 vol.

IV. Collections de Textes.

Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros dias. Madrid, 1846-80, 71 vol. (Publication terminée.)

Bibliotheca Hispanica, éd. R. Foulché-Delbosc. Barcelona-Madrid, 1900-1904, 17 vol. parus. (En cours de publication.)

Colección de libros españoles raros ó curiosos. Madrid, 1871-1896, 24 vol.

Colección de los mejores autores españoles. Paris, Baudry, 1845-1872, 60 vol. (Publication terminée.)

Colección de poetas españoles, éd. Ramón Fernández [pseudonyme de Pedro Estala]. Madrid, 1789-1820, 20 vol.

Libros de antaño. Madrid, 1872-1898, 15 vol.

Sociedad de bibliófilos andaluces (Textes publiés par la). Sevilla, 1868-1901, 42 vol.

Sociedad de bibliófilos españoles (Textes publiés par la). Madrid, 1886-1899, 40 vol.

V. Chrestomathies et Anthologies.

Barra (Eduardo de la). *Literatura arcáica.* Valparaiso [1898].

Böhl de Faber (Juan Nicolas). *Floresta de rimas antiguas castellanas.* Hamburg, 1825, 3 vol.

Ford (J. D. M.). *A Spanish Anthology. A collection of lyrics from the thirteenth century down to the present time.* New York, 1901.

Gorra (Egidio). *Lingua e letteratura spagnuola delle origini.* Milano, 1898.

Lang (Henry R.). *Cancioneiro Gallego-Castelhano. The extant Galician poems of the Gallego-Castilian lyric school* (1340-1450). New York-London, 1902. (En cours de publication.)

Lemcke (Ludwig Gustav). *Handbuch der spanischen Literatur.* Leipzig, 1855-1856, 3 vol.

López de Sedano (Juan Josef). *Parnaso español : coleccion de poesias escogidas de los más célebres poetas castellanos.* Madrid, 1768-1778, 9 vol.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros dias.* Madrid, 1890-1903, 11 vol. parus. (En cours de publication) : [Les savantes introductions à chaque volume constituent une histoire complète de la poésie espagnole.]

Novo y Colson (Pedro de). *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX* [avec préface de A. Cánovas del Castillo.] Madrid, 1881, 2 vol.

Quintana (Manuel José). *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días.* [Nouvelle éd. augmentée et corrigée]. Madrid, 1830, 4 vol.

Valera (Juan). *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX.* Madrid, 1901-1904, 5 vol. parus. (En cours de publication).

VI. Livres à consulter sur le premier chapitre.

Æsop. *The Fables of Æ. as first printed by Caxton in 1484; with those of Avian, Alfonso and Poggio*, éd. J. Jacobs, London, 1889,

2 vol.; K. Warnke, *Die Quellen des Esope der Marie de France* dans *Forschungen zur romanische Philologie : Festgabe für H. Suchier*, Halle, 1900.

Altabiskarko Cantua. Éd. Wentworth Webster [avec trad. anglaise] dans *Basque Legends*, 2e éd. London, 1879 : voir aussi W. Webster, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1883. t. III, pp. 139-153.

Brockelmann (Carl). *Geschichte der arabischen Litteratur*. Weimar, 1898, et Berlin, 1899-1902, 2 vol. [ayant deux parties chacun].

Bédier (Joseph). *Les Fabliaux*, 2e éd. Paris, 1895.

Capitulationes penitentiarum de diuersis criminibus, éd. J. Priebsch sous le titre de *Altspanische Glossen*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle (1895), t. XIX, p. 1-40.

Chauvin (Victor). *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Liège, 1892-1902, 6 vol. parus. (En cours de publication.)

Clötta (Wilhelm). *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Halle, 1890, 2 vol.

Codera y Zaidín (Francisco). *Bibliotheca arabico-hispana*. Madrid, 1882-1893, 10 vol.

Codera y Zaidin (Francisco). *Decadencia y desaparición de los almoravides en España*. Zaragoza, 1899.

Costa (Joaquín). *Poesía popular española y mitología celto-hispanas*. Madrid, 1888.

Dozy (Reinhart Pieter Anne). *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen âge*. Leyde, 1849; 3e éd. Paris, 1881, 2 vol.

Du Méril (Édélestand). *Poésies populaires latines*. Paris, 1843.

Ebert (Adolf). *Allgemeine Geschichte der Litteratur des Mittelalters im Abendlande*. Leipzig, 1874-1887, 3 vol.

Epitoma Imperatorum. Éd. Jules Tailhan. Paris, 1885.

Férotin (Marius). *Histoire de l'abbaye de Silos*. Paris, 1897.

Férotin (Marius). *Recueil des Chartes de l'abbaye de Silos*. Paris. 1897.

Fuente (Vicente de la). *Historia de las universidades de España*. Madrid, 1884-1889, 4 vol.

Geiger (Abraham). *Divan des Castiliers Abu'l Hassan Juda ha Levi*. Breslau, 1851.

Geiger (Abraham). *Salomo Gabirol und seine Dichtungen*. Leipzig, 1867.

Gil (Pablo)[1]. *Textos aljamiados.* Zaragoza, 1880.

Grätz (Hirsch). *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Leipzig, 1865-1870, 11 vol.

Guillén Robles (Francisco). *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno.* Zaragoza, 1888. (Biblioteca de escritores aragoneses, t. V).

Guillén Robles (Francisco). *Leyendas moriscas.* Madrid, 1885-1886, 3 vol.

Guttmann (Rabbi J.). *Die Philosophie des Salomon ibn Gabirol.* Göttingen, 1889.

Guttmann (Rabbi J.). *Das Verhältniss der Thomas von Aquino zum Judenthum und zur jüdischen Litteratur.* Göttingen, 1891.

Hauréau (Jean-Barthélemy). *Singularités historiques et littéraires.* Paris, 1861.

Hübner (Emil). *Inscriptiones Hispaniae christianae.* Berolini, 1871 [avec supplément dans *Inscriptiones Britanniae christianae.* Berolini, 1876.]

Hübner (Emil). *Monumenta linguae Ibericae.* Berolini, 1893.

Jeanroy (Alfred). *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge.* Paris, 1889.

Kayserling (M.). *Biblioteca española-portugueza-judaica.* Strassburg, 1890.

Kayserling (M.). *Geschichte der Juden in Spanien und Portugal.* Berlin, 1861.

Kayserling (M.). *Romanische Poesien der Juden in Spanien.* Leipzig, 1859.

Lang (Henry R.). *Liederbuch des Königs Denis von Portugal.* Halle, 1894.

Lanson (Gustave). *Études sur les rapports de la littérature française et la littérature espagnole au XVIIe siècle*, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* (janvier et juillet 1896).

Leloaren Cantua. Éd. Wentworth Webster [avec trad. anglaise] dans *Basque Legends*, 2e éd., London, 1879; voir aussi, J. Vinson, *Les chants historiques basques* dans Abel Hovelacque, Émile Picot et Julien Vinson, *Mélanges de linguistique et d'anthropologie.* Paris, 1880, pp. 161-186.

Mandonnet (Pierre F.). *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIIIe siècle.* [*Collectanea Friburgensia*, fasc. 8]. Fribourg, 1899.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). *De las influencias semíticas en*

1. En collaboration avec Julián Ribera Tarragó et Manuel Sánchez.

la literatura española dans *Estudios de crítica literaria*, 2e série. Madrid, 1895.

Milá y Fontanals (Manuel). *De la poesía heróico-popular castellana*. Barcelona, 1874.

Milá y Fontanals (Manuel). *Los Trovadores en España*, 2e éd. Barcelona, 1889.

Müller (Marcus Joseph). *Morisco-Gedichte* dans *Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München* (1860), Heft I, pp. 201-253.

Munk (Salomon). *Mélanges de philosophie juive et arabe*. Paris, 1857.

Petrus Alphonsus. Voir **Æsop**.

Pons Boigues (Francisco). *Apuntes sobre las escrituras mozárabes toledanas que se conservan en el Archivo histórico*. Madrid, 1897.

Puibusque (Comte Adolphe de). *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. Paris, 1844. [Très suranné.]

Rashdall (Hastings). *Universities of Europe in the Middle Ages*. London, 1895, 2 vol. en 3.

Renan (Ernest). *Averroes et l'averroïsme*. 4e éd. Paris, 1882.

Ríos (José Amador de los). *Estudios históricos, políticos, y literarios sobre los judíos en España*. Madrid, 1848.

Ríos (José Amador de los). *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*. Madrid, 1875, 3 vol.

Rodríguez de Castro (José). *Biblioteca española de los escritores rabinos y gentiles españoles y la de los christianos*. Madrid, 1781-1786, 2 vol.

Saavedra (Eduardo). *Discurso* [sur la littérature *aljamiada* prononcé le 20 décembre 1878] dans *Memorias de la Real Academia Española* (1889), t. VI, pp. 140-192 et 237-328.

Sachs (Michael). *Die religiöse Poesie der Juden in Spanien*. Berlin, 1845.

Schack (Adolf Friedrich von). *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien*. 2e éd.. Stuttgart, 1877, 2 vol.

Simonet (Francisco Javier). *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*. Madrid, 1888.

Stanley of Alderley (Lord). *The Poetry of Mohammed Rabadan, Arragonese*, dans le *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1868), t. III, pp. 81-104 et 379-413 ; (1870), t. IV, pp. 138-177 ; (1871), t. V, pp. 119-140 et 303-337 ; (1873), t. VI, pp. 165-212.

Tailhan (Jules). *Appendice sur les bibliothèques espagnoles du haut moyen âge* dans Charles Cahier et Arthur Martin, *Nouveaux*

Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. Paris, 1877, t. IV, pp. 216-346.

Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi. Éd. Ferdinand Castets dans le n° 7 des *Publications spéciales de la Société pour l'étude des langues romanes*, Montpellier, 1880. Voir Gaston Paris, *De Pseudo-Turpin*, Paris, 1865; G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865; Andrés Bello, *Obras completas*, Santiago de Chile, 1882, t. VI, pp. 357-364; Fredrik Amadeus Wulff, *La Chronique dite de Turpin*, Lund, 1881.

Wulff (Fredrik Amadeus). *La Chronique dite de Turpin, publiée d'après les MSS. B. N. 1850 et 2137*. Lund, 1881.

VII. Éditions et Études.

Abarbanel (Judas). — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II, vol. I, pp. 103-109; B. Zimmels, *Leo Hebræus, ein jüdischer Philosoph der Renaissance : sein Leben, seine Werke und seine Lehren*, Breslau, 1886.

Abencerraje y la hermosa Jarifa, Historia del. Bib. de Aut. Esp., t. III.

Abril. Voir **Simón Abril**.

Acevedo (Alonso de). *Creación del mundo*. Bib. de Aut. Esp., t. XXIX.

Acosta (José de). — A consulter : *The natural, and moral history of the Indies*, trad. [1604] par E. Grimston, éd. C. R. Markham (Hakluyt Society, t. LX et LXI), London, 1880.

Acuña (Hernando de). *Varias poesías*, Madrid, 1804; *Contienda de Ayax*, éd. J. J. López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1770, t. II.

Aguilar (Gaspar de). *Comedias* (3). Bib. de Aut. Esp., t. XLIII.

Alarcón. Voir **Ruiz de Alarcón**.

Alcalá Yáñez y Ribera (Jérónimo de). *El Donado hablador, Alonso, mozo de muchos amos*. Bib. de Aut. Esp., t. XVIII. — A consulter : D. T. B. y G., *Apuntes biográficos de escritores segovianos*, Segovia, 1877, pp. 185-188.

Alcázar (Baltasar del). *Poesías*. Éd. Soc. de bibliof. andaluces, 1878; Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXXII, XXXV, XLII.

Alemán (Mateo). *Guzmán de Alfarache*. Bib. de Aut. Esp., t. III; *Ortografía*, éd. Comte de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, 1893; *Odas de Horacio, traducidas por M. A.*, Cádiz. 1893. — A consulter : F. De Haan, *An Outline*

of the History of the Novela picaresca in Spain, The Hague-New York, 1903; F. W. Chandler, *Romances of Roguery*, New York, 1899; B. J. Gallardo, *Ensayo*, t. IV, col. 1191-1210; J. Hazañas y la Rúa, *Discursos leídos en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 25 de marzo de 1892*, etc., Sevilla, 1892; J. Gestoso y Pérez, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán*, Sevilla, 1896.

Alexandre, Libro de. Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : A. Morel-Fatio, *Recherches sur le texte et les sources du Libro de Alexandre* dans *Romania* (1875), t. IV, pp. 7-90; G. Baist, *Eine neue Handschrift des spanischen Alexandre* dans *Romanische Forschungen*, Erlangen, t. VI, p. 292.

Alfonso Onceno, Poema de. Voir **Yáñez** (Rodrigo).

Alphonse X. *Cantigas de Santa Maria*. Éd. Academia Española [préface du marquis de Valmar], Madrid, 1889, 2 vol.; *Siete Partidas*, éd. Academia de la Historia, Madrid, 1807; *Opúsculos legales*, éd. Academia de la Historia, Madrid, 1807; *Libros del Saber de Astronomía*, éd. M. Rico y Sinobas. Madrid, 1863-1867, 5 vol. — A consulter : C. De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio* dans *Studj di filologia romanza*, Roma, 1887, pp. 31-66; E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria* (*El supuesto libro de Las Querellas*), Madrid, 1901, pp. 1-31.

Alphonse XI. *Libro de la montería*, éd. J. Gutiérrez de la Vega, Biblioteca venatoria, Madrid, 1877, t. I et II.

Alvarez de Ayllón (Pero). *Comedia Tibalda*, éd. A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca hispanica*, t. XIII.

Alvarez de Cienfuegos (Nicasio). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

Alvarez de Soria (Alonso). — A consulter : F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de « El Celoso Extremeño »*, Sevilla, 1901.

Alvarez de Toledo (Gabriel). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Alvarez Gato (Juan). *Cancionero inédito de J. A. G.*, éd. E. Cotarelo y Mori. Madrid, 1901. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. VI.

Amadís de Gaula. Bib. de Aut. Esp., t. XL. — A consulter : G. Baist, *Die spanische Litteratur*, pp. 440-442; E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence*, Paris, 1873; E. Bourciez, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, 1886; Th. Braga, *Curso de litteratura e arte portugueza*, Lisboa, 1881; *Historia das novelas portuguezas de cavalleria*, Porto, 1873; *Questões de litteratura e arte portugueza*, Lisboa, 1885; L. Braun-

fels, *Kritischer Versuch über den Roman Amadis von Gallien*, Leipzig, 1876; Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Geschichte der portugiesischen Litteratur*, dans Grundriss der rom. Phil., t. II, 2 Abt., Strassburg, 1897, pp. 216-226; L. de Monge, *Études morales et littéraires*, Bruxelles-Paris, 1889, t. II, pp. 255-275.

Anales Toledanos. Éd. H. Flórez dans *España sagrada*, Madrid, 1799, t. XXIII, pp. 381-424.

Apollonio, Libro de. Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : W. Hagen, *Der Roman vom König Apollonius von Tyrus in seinen verschiedenen Bearbeitungen*, Berlin, 1878; S. Singer, *Apollonius von Tyrus : Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten*, Halle, 1895; E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, 1899; C. Carroll Marden, *Note on the text of the L. de A.*, dans *Modern Language Notes* (1903), t. XVIII, col. 18-20.

Argensola. Voir **Leonardo de Argensola**.

Argote de Molina (Gonzalo). — A consulter : Comte de Puymaigre, *Un savant espagnol du XVIe siècle, Argote de Molina*, dans la *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 146-180.

Argote y Góngora (Luis de). *Obras poéticas*, éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica*, t. XVI et XVII; *Poésies inédites de Góngora*, éd. H. A. Rennert dans la *Revue hispanique* (1897), t. IV, pp. 139-173; Bib. de Aut. Esp., t. X et XXXII; *Cartas y poesías inéditas*, éd. E. Linares García, Granada, 1892; *Vingt-six lettres de Góngora*, éd. R. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 184-225. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Note sur trois manuscrits des œuvres poétiques de G.*, dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 454-504; E. Churton, *Gongora*, London, 1862, 2 vol.; M. González y Francés, *Góngora racionero*, Córdoba, 1895; M. Gónzalez y Francés, *Don Luis de Góngora vindicando su fama ante el propio obispo*, Córdoba, 1899; E. Canevari, *Lo stile del Marino nell' Adone ossia analisi del Secentismo*, Pavia, 1901.

Arguijo (Juan de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.

Arias Montano (Benito). *Poesías*, éd. J. N. Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas*, Hamburg, 1825. — A consulter : T. González Carvajal, *Elogio histórico del Doctor B. Arias Montano* dans *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1832, t. VII.

Arjona (Juan de). *La Tebaida de Estacio traducida*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.

Arjona (Manuel María de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXIII.

Arolas (Juan). — A consulter : José R. Lomba y Pedraja, *El P. Arolas, su vida y sus versos*, Madrid, 1898.

Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI (*Colección de*). Éd. Léo Rouanet, *Bibliotheca hispanica*, t. V, VI, VII, VIII.

Avellaneda. Voir **Fernández de Avellaneda**.

Avila (Juan de). *Epistolario espiritual*. Bib. de Aut. Esp., t. XIII. — A consulter : A. Catalán Latorre, *El Beato Juan de Avila, su tiempo, su vida y sus escritos, y la literatura mística en España*, Zaragoza, 1894.

Avila y Zúñiga (Luis de). *Comentario de la guerra de Alemania*. Bib. de Aut. Esp., t. XXI.

Avilés, El Fuero de. [Texte avec discours, par A. Fernández-Guerra y Orbe], Madrid, 1865; J. Arias de Miranda, *Refutación al discurso del Ilustrísimo Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe*, Madrid, 1867; G. Baist, *Die spanische Litteratur*, p. 388.

Baena (Juan Alfonso de). Voir *Cancionero de Baena*.

Baladro del sabio Merlín, El. Éd. A. Bonilla y San Martín (sous presse). — A consulter : G. Paris et J. Ulrich, *Merlin, roman en prose du XIIIe siècle, avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron* (Société des anciens textes français), Paris, 1886.

Bancés Candamo (Francisco Antonio). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX.

Barahona de Soto (Luis). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV, et XLII; *Diálogos de la Montería*, éd. Sociedad de bibliof. españoles (Préface de F. R. de Uhagón), Madrid, 1890. — A consulter : F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903.

Barlaam et Josaphat. — A consulter : F. De Haan, *Barlaam and Josaphat in Spain* dans *Modern Language Notes* (1895), t. X, col. 22-34 et 137-146; E. W. A. Kuhn, *Barlaam und Joasaph : eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie* dans *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe : Königliche Akademie der Wissenschaften*, München, 1899.

Belmonte y Bermúdez (Luis). *Comedias* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XLV. — A consulter : Léo Rouanet, *Le diable prédicateur, comédie espagnole du XVIIe siècle traduite en français*, Paris-Toulouse, 1901.

Beragüe (Pedro). *Tractado de la Doctrina*. Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

Berceo (Gonzalo de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LVII; *La vida de Santo Domingo de Silos*, éd. J. D. Fitz-Gerald, Paris, 1904

(Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, fasc. 149). — A consulter : F. Fernández y González dans *La Razón*, Madrid, 1860, t. I; H. R. Lang, *A passage in Gonzalo de Berceo's Vida de San Millán* dans *Modern Language Notes*, Baltimore (1887), t. II, col. 118-119; N. Hergueta, *Documentos referentes á Gonzalo de Berceo* dans la *Revista de Archivos*, 3e série, février-mars, 1904, pp. 178-179; R. Lanchetas, *Gramática y vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1903.

Bermúdez (Jerónimo). *Nise lastimosa* et *Nise laureada*, éd. E. de Ochoa, *Tesoro del teatro español*, Paris, 1838, t. I, pp. 309-348 (Collec. de los mejores aut. esp. t. X); *Parnaso español*, t. VI.

Bernáldez (Andrés.) *Historia de los reyes católicos*, etc., éd. F. de Gabriel y Ruiz de Apodaca, Sociedad de bibliof. andaluces, 1870-1875, 2 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. LXX.

Blanco (José María). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

Bocados de oro. Éd. H. Knust dans *Mittheilungen aus dem Eskurial* (Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXLI), Tübingen, 1879.

Bonilla (Alonso de). *Sonetos*, *Villancicos*, *Coloquios pastoriles*, *Glosas*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Bonium. Voir *Bocados de oro*.

Boscán Almogaver (Juan). *Obras*, éd. W. I. Knapp, Madrid, 1875; *Poesías*, éd. A. de Castro, Bib. de Aut. Esp. t. XXXII et XLII; *El Cortesano*, éd. A. M. Fabié dans *Libros de antaño*, Madrid, 1873, t. III. — A consulter : F. Flamini, *Studi di storia literaria italiana e straniera*, Livorno, 1895.

Boyl Vives de Canesma (Carlos). *Comedia* (1) et *loa*. Bib. de Aut. Esp., t. XLIII.

Buenos Proverbios, Libro de. Éd. H. Knust dans *Mittheilungen aus dem Eskurial* (Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXLI), Tübingen, 1879.

Breton de los Herreros (Manuel). *Obras*, Madrid, 1883-1884. 5 vol. — A consulter : Marquis de Molins, *B. de los H., recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, 1883; E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 199-220.

Caballero (Fernán). — A consulter : A. Morel-Fatio, *Fernan Caballero d'après sa correspondance avec Antoine de Latour* dans *Études sur l'Espagne*, 3e série, pp. 279-370.

Cabanyes (Manuel de). *Producciones escogidas*, Barcelona, 1858. — A consulter : C. Oyuela, *Estudio sobre la vida y escritos del eminente poeta catalán M. de C.*, Barcelona, 1881.

Cadalso y Vázquez (José de). *Obras*, Madrid, 1821, 3 vol.;

Poesías, Bib. de Aut. Esp., t. LXI; *Obras inéditas*, éd. R. Foulché-Delbosc, dans la *Revue hispanique* (1894) t. I, pp. 258-335.

Calderón de la Barca (Pedro). *Comedias* (125) et *Entremeses*, etc. (16), éd. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. VII, IX, XII et XIV; *Autos sacramentales*, éd. J. Fernández de Apontes, Madrid, 1759-60, 6 vol.; *Teatro selecto*, éd. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, 1881, 4 vol.; *Autos sacramentales* (13), éd. E. González Pedroso, Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; M. Krenkel, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier* (*La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *El alcalde de Zalamea*), Leipzig, 1881-1887; *El mágico prodigioso*, éd. A. Morel-Fatio, Heilbronn, 1877; *Poesías inéditas*, Madrid, 1881; *Las órdenes militares* (auto sacramental), éd. E. Walberg dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux (1903-1904), t. V et VI. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1881; A. Sánchez Moguel, *Memoria acerca de « El Mágico Prodigioso » de Calderón, y en especial sobre las relaciones de este drama con el « Fausto » de Gœthe*, Madrid, 1881; A. Rubió y Lluch, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, Barcelona, 1882; A. Morel-Fatio, *Calderon*, *Revue critique des travaux d'érudition*, etc., Paris, 1881; F. W. V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderon's*, Elberfeld, 1857; L. Schmidt, *Ueber Calderon's Behandlung antiker Mythen* dans le *Rheinisches Museum*, Bonn, 1855, t. X, pp. 313-357, E. Günthner, *Calderon und seine Werke*, Freiburg i. B. 1888, 2 vol.; N. MacColl, *Select Plays of Calderon*, London, 1888; *Calderon's geistliche Festspiele*, tr. allemande par F. Lorinser, Regensburg, 1882-1886, 13 vol.; Gustave Reynier, *Le drame religieux en Espagne*, dans la *Revue de Paris* (15 avril 1900); D. F. Mac-Carthy, *Love, the greatest enchantment*, etc., London, 1861; R. C. Trench, *Calderon*, London, 1880; Léo Rouanet, *Drames religieux de Calderon*, Paris, 1898; E. Carrara, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, 1901.

Calila é Dymna. Bib. de Aut. Esp., t. LI. — A consulter : V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes*, etc., Liège, 1892-1901, t. II; I. G. N. Keith-Falconer, *Kalilah and Dimnah* [trad. anglaise avec préface et notes], Cambridge, 1885; L. Hervieux, *Les manuscrits du Kalilah et Dimnah*, Paris, 1899; G. Paris dans le *Journal des Savants* (1899), pp. 581-595; *The Earliest English version of the Fables of Bidpai*, « *The Moral Philosophie of Doni* », trad. Sir T. North, éd. J. Jacobs, London, 1888.

Calisto y Melibea, *Comedia de*. Éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica* (1900) t. I; éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca*

hispanica (1902) t. XII; [*Celestina*] éd. avec introduction de M. Menéndez y Pelayo, Vigo, 1899-1900; Bib. de Aut. Esp., t. III. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Observations sur la Célestine* (I et II) dans la *Revue hispanique* (1900 et 1902), t. VII, pp. 28-80 et 510, et t. IX, pp. 171-199; R. Foulché-Delbosc, compte rendu de l'éd. de Vigo, dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 539-546; K. Haebler, *Bemerkungen zur Celestina* dans la *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 139-170.

Cancioneiro geral. Altportugiesische Liedersammlung des Edeln García de Resende, éd. E. H. von Kausler (Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart, t. XV, XVII et XXVI), Stuttgart, 1846-1852; Réimpression fac-similé de la première édition (1516) par Archer M. Huntington, New York, 1904.

Cancioneiro portuguez da Vaticana. Éd. Th. Braga, Lisboa, 1878.

Cancionero de Baena. Éd. P. J. Pidal, Madrid, 1851; éd. F. Michel, Leipzig, 1860. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. IV, pp. xxxviii-xcv; L. A. de Cueto (marquis de Valmar), *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1853.

Cancionero de Lope de Stúniga. Éd. Marquis de la Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón, *Colección de libros españoles raros ó curiosos*, t. IV. — A consulter : B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895; B. Croce, *Primi contatti fra Spagna e Italia*, Napoli, 1894; B. Croce, *Ricerche ispano-italiane*, Napoli, 1898; G. Mazzatinti, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897; A. Farinelli, dans la *Rassegna bibliografica* (1899), t. VII.

Cancionero de obras de burlas provocantes á risa. Éd. L. de Usoz y Río, Londres, 1841.

Cancionero general de Hernando del Castillo. Éd. Sociedad de bibliof. españoles, 1882, 2 vol. [Éd. de 1511 avec un appendice contenant les additions dans les réimpressions de 1527-40-57]; Réimpression fac-similé de l'éd. de 1520 par Archer M. Huntington, New York, 1904.

Cancionero general de 1554. Éd. A. Morel-Fatio dans *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878.

Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Éd. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890.

Cancionero (Der spanische) des Brit. Museums. Éd. H. A. Rennert, Erlangen, 1895.

Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti. Éd. E. G. Molteni, Halle a. S., 1880.

Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana. Éd. E. Monaci, Halle a. S., 1875.

Cañizares (José de). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX.

Caro (Rodrigo), *Canción á Itálica*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; *Obras* (Sociedad de bibliof. andaluces), Sevilla, 1883.

Carrillo y Sotomayor (Luis) [deux chants et neuf sonnets]. Bib. de Aut. Esp., t. XLII.

Carvajal (Micael de). *Josephina*, éd. M. Cañete (Sociedad de bibliof. españoles), Madrid, 1870; *Las Cortes de la Muerte*, Bib. Aut. Esp., t. XXXV. — A consulter : W. E. Purser, *Palmerin of England*, Dublin-London, 1904.

Casas (Bartolomé de las). *Breve relación de la destrucción de las Indias occidentales*, Londres, 1812; *Historia de las Indias*, 5 vol. dans les *Documentos inéditos*, Madrid, 1875-1876, t. LXII à LXVI.

Cascales (Francisco). *Juicio crítico acerca de Góngora*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.

Castellanos (Juan de). *Elegías de varones ilustres de Indias*. Bib. de Aut. Esp., t. IV.

Castelar y Ripoll (Emilio). — A consulter : E. Varagnac, *Un homme d'État espagnol. Emilio Castelar* dans la *Revue des Deux Mondes* (1894), t. CLIV. pp. 481-513 et 758-792, t. CLV, pp. 132-167.

Castillejo (Cristóbal de). *Obras*, Madrid, 1792, 2 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. XXXII. — A consulter : F. Wolf, *Cristóbal de Castillejo's Lobspruch der Stadt Wien* dans les *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenchaften*, Wien, 1849, t. II, pp. 292-310; B. J. Gallardo, *Ensayo*, t. II, col. 290.

Castillo Solórzano (Alonso de). *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* [et deux contes]. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII; *Comedias* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XLV.

Castro y Bellvis (Guillén de). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Ocho comedias desconocidas* (2), éd. A. Schaeffer, Leipzig, 1887; *Première partie des Mocedades del Cid*, éd. E. Mérimée, Toulouse, 1890; *Ingratitud de Amor*, éd. H. A. Rennert, Philadelphia, 1899. — A consulter : E. Viguier, *Fragments et Correspondance*, Paris, 1875.

Celestina, La. Voir *Calisto y Melibea*.

Centón epistolario. Bib. de Aut. Esp., t. XIII. — A consulter : R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Paris, 1886, t. I, pp. 50-53; E. Gessner, *Die Cibdareal Frage. Ein Beitrag zur spanischen Litteraturgeschichte*, Berlin, 1885; Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Zur Cibdáreal-Frage* dans *Romanische Forschungen*, t. VII, pp. 123-137; E. Piñeyro,

El « Centón Epistolario » y la crítica americana dans *Hombres y glorias de América*, Paris, 1903, pp. 333-348.

Cervantes de Salazar (Francisco). *Obras*, Madrid, 1772.

Cervantes Saavedra (Miguel de). *Obras completas*, éd. J. E. Hartzenbusch, Madrid, 1863-1864, 12 vol.; *Obras* [sans le théâtre], Bib. de Aut. Esp., t. I; *Don Quijote*, éd. D. Clemencín [avec commentaire], Madrid, 1833-39, 6 vol.; *Don Quixote*, éd. J. Fitzmaurice-Kelly et J. Ormsby, Londres, 1899-1900, 2 vol.; *Varias obras inéditas* [apocryphes ou très douteuses], éd. A. de Castro, Madrid, 1874. — A consulter : M. Fernández de Navarrete. *Vida de M. de C. S.*, Madrid, 1819; R. L. Máinez, *C. y su época*, Jerez de la Frontera, 1901; C. Pérez Pastor, *Documentos Cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, 1897-1902, 2 vol.; L. Rius, *Bibliografía crítica de las obras de M. de C. S.*, Madrid, 1895-1899, 2 vol.; A. Morel-Fatio, *L'Espagne de Don Quichotte* dans *Études sur l'Espagne*, 2e série, Paris, 1895; R. Foulché-Delbosc, *Étude sur « la Tia Fingida »* dans la *Revue hispanique*, 1899, t. VI, pp. 256-306; R. Foulché-Delbosc, *Puesto ya el pie en el estribo* dans la *Revue hispanique*, 1899, t. VI, pp. 319-321; R. Foulché-Delbosc, *La plus ancienne œuvre de C.* dans la *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 508-509; F. A. Icaza; *Las Novelas ejemplares de C.*, Madrid, 1901; J. Apráiz, *Estudio histórico-crítico sobre las Novelas ejemplares de C.*, Madrid, 1901; F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de « El Celoso Extremeño », estudio histórico-literario*, Sevilla, 1901; *Viaje al Parnaso*, trad. française par J. M. Guardia, Paris, 1864; B. Croce. *Due illustrazioni al « Viage del Parnaso » del C.* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. I. pp. 161-193; J. Fitzmaurice-Kelly, préfaces dans la trad. anglaise des *Complete Works of M. de C. S.*, Glasgow, 1901, etc.

Céspedes y Meneses (Gonzalo de). *El Español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, *Discursos trágicos ejemplares*, *Fortuna varia del soldado Pindaro*. Bib. de Aut. Esp., t. XVIII.

Cetina (Gutierre de). *Obras*. Éd. J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, 1895, 2 vol.; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXII. — A consulter : P. Savj-Lopez, *Un petrarchista spagnuolo*, Trani, 1896.

Chariteo. *Le Rime di Benedetto Gareth detto Il Chariteo*. Éd. E. Pèrcopo, Napoli, 1892, 2 vol.

Cid, Poema del. Éd. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1900 [éd. paléographique]; éd. A. M. Huntington, New York, 1897-1903, 3 vol. [éd. très belle et complète]; éd. V. E. Lidforss, *Acta Universitatis Lundensis*, t. XXXI et XXXII, Lund, 1895-1896; éd. K. Vollmöller, Halle, 1879; éd. J.-S.-A. Damas-Hinard [avec trad. française],

Paris, 1858; éd. A. Bello, *Obras completas*, t. II, Santiago de Chile, 1881; éd. F. Janer. Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : R. Dozy, *Recherches*, etc., Leyden, 1882, 2 vol.; J. Ormsby, *Poem of the Cid* [trad. anglaise avec préface intéressante], London, 1879; J. Cornu, *Études sur le Poème du Cid* dans *Romania* (1881), t. X, pp. 75-99; J. Cornu, *Études sur le Poème du Cid* dans *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, 1891, pp. 419-455; J. Cornu, *Revision des Études sur le Poème du Cid* dans *Romania* (1893), t. XXII, pp. 531-535; J. Cornu, *Beiträge zu einer kunftigen Ausgabe*, etc., dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1897), t. XXI, pp. 461-528; J. Cornu, *Verbesserungsvorschläge*, etc., dans *Symbolae Pragenses*, Prag, 1893, pp. 17-23; F. Koerbs, *Untersuchung der sprachlichen Eigentümlichkeiten des altspanischen Poema del Cid*, Bonn, 1893; A. Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid*, Bologna, 1887; A. Restori, *Le Gesta del Cid*, Milano, 1890; F. Araujo Gómez, *Gramática del Poema del Cid*, Madrid, 1897; R. Menéndez Pidal, *El Poema del Cid y las Crónicas generales* dans la *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 435-469; M. Milá y Fontanals, *De la poesía heróico-popular castellana*, Barcelona, 1874; R. Beer, *Zur Ueberlieferung altspanischer Literaturdenkmaler*, Wien, 1898; E. de Hinojosa, *El derecho en el Poema del Cid* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 541-581; L. de Monge, *Études morales et littéraires*, Bruxelles-Paris, 1889, t. I, pp. 202-283.

Cid, Crónica rimada del. Voir *Crónica rimada.*

Cid Ruydiaz Campeador, Chronica del famoso cavallero. Éd. V. A. Huber, Marburg, 1844.

Cienfuegos. Voir **Alvarez de Cienfuegos.**

Cifar, Historia del Cavallero. Éd. H. Michelant, Tübingen, 1872 (Bibliothek des litt. Vereins in Stuttgart, t. CXII). — A consulter : C. P. Wagner, *The sources of El Cavallero Cifar* dans la *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 4-104.

Clavijo, Voir **González de Clavijo.**

Coello (Antonio). *El Conde de Sex.* Bib. de Aut. Esp., t. XLV; [cinq *comedias* écrites en collaboration], Bib. de Aut. Esp., t. XIV et LIV.

Colomb (Christophe). *Raccolta di Documenti e Studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana*, Roma, 1892 et suiv., t. I, II, III, IV et V; *Autógrafos de C. Colón, y papeles de América*, éd. duchesse d'Albe, Madrid, 1892. — A consulter : H. Harrisse, *C. Colomb, son origine, sa vie, sa famille*, etc., Paris, 1884; 2 vol.; H. Harrisse, *C. Colomb devant l'histoire*, Paris, 1892;

J. B. Thacher, *Christopher Columbus : his life, his work, his remains*, etc., New York, 1903-1904, 3 vol.; H. Vignaud, *La lettre et la carte de Toscanelli sur la route des Indes par l'Ouest*, etc., Paris, 1901; H. Vignaud, *A Critical Study of the various dates assigned to the birth of Christopher Columbus*, London, 1903.

Comella (Luciano Francisco). — A consulter : C. Cambronero, *Comella : su vida y sus obras*, dans la *Revista contemporánea* (juin 30 à décembre 15, 1896).

Contreras, Vida del capitán Alonso de. Éd. M. Serrano y Sanz, Madrid, 1900.

Córdoba (Sebastián de). *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Cortés (Hernando). *Cartas*, etc. Bib. de Aut. Esp. t. XXII. — A consulter : D. Charnay, *Lettres de F. Cortés á Charles-Quint* [trad.], Paris, 1896.

Cota de Maguaque (Rodrigo). *Diálogo entre el Amor y un Viejo* dans le *Cancionero general de Hernando del Castillo*, t. I, pp. 297-308; *Epithalame burlesque*, éd. R. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1894), t. I pp. 69-72.

Crónica del señor rey don Juan, segundo de este nombre, Valencia, 1779; *Documentos inéditos*, t. XCIX et C.

Crónica general. [Texte critique, éd. R. Menéndez Pidal, sous presse.]

Crónica rimada de las cosas de España, desde la muerte del Rey Don Pelayo hasta Don Fernando el Magno, y más particularmente de las aventuras del Cid. Ed. Fr. Michel, *Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst* dans les *Jahrbücher der Literatur* (Wien, décembre, 1846), t. CXVI; réimpr. dans Bib. de Aut. Esp., t. XVI, pp. 651-664. — A consulter : R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896; M. Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos*, Madrid, 1903, t. I pp. 337-345.

Crotalón de Christophoro Gnophoso [sic pour *Gnosopho*], *El*. Éd. Sociedad de bibliof. españoles, 1871.

Cruz (San Juan de la). *Obras*. Bib. de Aut. Esp., t. XXVII et XXXV. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *De la poesía mística* dans *Estudios de crítica literaria*, Madrid, 1884, pp. 1-72.

Cruz y Cano (Ramón de la). *Teatro*, Madrid, 1786-1791, 10 vol.; éd. A. Duran, Madrid, 1843, 2 vol. [très incomplètes toutes les deux]; *Sainetes inéditos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid*, éd. C. Cambronero, Madrid, 1900. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, 1899.

Cubillo de Aragón (Álvaro). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp. t. XLVII.

Cuestion de Amor. — A consulter : B. Croce, *Di un antico romanzo spagnuolo*, Napoli, 1894.

Cueva de la Garoza (Juan). *Saco de Roma* et *El Infamador*, éd. E. de Ochoa dans le *Tesoro del teatro español*, Paris, 1838, t. I, pp. 251-285; *Romances*, etc. Bib. de Aut. Esp., t. X, XVI et XLII; *Egemplar poético* dans J. J. López de Sedano, *Parnaso español*, t. VIII, pp. 1-68; *Poèmes inédits de J. de la C.* (*Viaje de Sannio*) dans les *Acta Universitatis Lundensis*, Lund, 1886-1887, t. XXIII. — A consulter : F. A. Wulff, *De las rimas de Juan de la Cueva, Primera Parte* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. II, pp. 143-148.

Danza de la Muerte, La. Éd. C. Appel dans *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht von dem Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau*, Breslau, 1902, pp. 1-41; éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter, W. Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters*, Leipzig, 1893.

Debate entre el agua y el vino. Éd. A. Morel-Fatio, *Textes castillans inédits* dans *Romania* (1887), t. XVI, pp. 375-379.

Diamante (Juan Bautista). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX. — A consulter : H. A. Rennert, *Mira de Amescua et « la Judía de Toledo »* dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 119-140; A. L. A. Fée, *Études sur l'ancien théâtre espagnol : Les trois Cid* (G. de Castro, Corneille, Diamante), Paris, 1873.

Díaz del Castillo (Bernal). *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España.* Bib. de Aut. Esp., t. XXVI. — A consulter : L. González Obregón, *El Capitan Bernal Díaz del Castillo... Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1894; trad. française de José Maria de Heredia, Paris, 1877-1887, 4 vol.

Díaz Gámez (Gutierre). *Crónica de Don Pedro Niño, Conde de Buelna*, éd. E. de Llaguno y Amírola dans les *Crónicas españolas*, t. III, Madrid, 1782; éd. L. Lemcke, *Bruchstücke aus dem noch ungedruckten Theilen des Vitorial*, Marburg, 1865; trad. française d'A. de Circourt el Th. de Puymaigre, Paris, 1867 [contient les passages supprimés par Llaguno y Amírola].

Diez Mandamientos, Los. Éd. A. Morel-Fatio, *Textes castillans inédits* dans *Romania* (1887), t. XVI, pp. 379-382.

Disputa del alma y el cuerpo. Éd. R. Menéndez Pidal, dans la *Revista de Archivos* etc., (août-septembre 1900); éd. J. M. Octavio de Toledo dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1878), t. II, pp. 60-62. — A consulter : M. Batiouchkof, *Débat de l'âme et du corps* dans *Romania* (1891), t. XX, pp. 1-55 et 513-576;

G. Kleinert, *Ueber den Streit zwischen Leib und Seele*, Halle a. S., 1880.

Doce Sabios, Libro de los. Éd. A. M. Burriel dans *Memorias para la vida del santo rey*, Madrid, 1800.

Donoso Cortes (Juan). *Obras*, éd. G. Tejado, Madrid, 1854-1855, 5 vol.

Duque de Estrada (Diego). *Comentarios de el desengañado de sí mesmo, prueba de todos estados y elección del mejor de ellos...* éd. P. de Gayangos dans le *Memorial histórico español*, Madrid, 1860, t. XII.

Elche, Misterio de. — A consulter : M. Milá y Fontanals, *Obras completas*, Barcelona, 1895, t. VI, pp. 218-211 et 324-347.

Encina (Juan del). *Teatro completo*, éd. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1893; *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, éd. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1894. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. VII, pp. I-C; E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 103-181; R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta : nuevos datos para su biografía*, Málaga, 1895.

Engannos et asayamientos de las mugeres. Éd. D. Comparetti dans *Ricerche intorno al libro di Sindibâd*, Milano, 1869; éd. anglaise, *Researches respecting the Book of Sindibâd*, London, 1882, Publications of the Folk-Lore Society, t. IX; éd. A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca hispanica*, t. XIV.

Enríquez del Castillo (Diego). *Crónica del rey Don Enrique el Quarto*, éd. J. M. Flores dans *Crónicas españolas*, Madrid, 1787, t. VI; Bib. de Aut. Esp., t. LXX.

Enríquez Gómez (Antonio). *Vida de D. Gregorio Guadaña.* Bibl. de Aut. Esp., t. XXXIII; *Comedias* (2), Bib. de Aut. Esp., t. XLVII; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XLII. — A consulter : J. Amador de los Ríos, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848, pp. 569-607.

Ercilla y Zúñiga (Alonso de). *La Araucana*, fac-similé de la première éd. (1re et 2e parties), par A. M. Huntington, New-York, 1902-1903; *La Araucana*, Bib. de Aut. Esp., t. XVII. — A consulter : A. Bello, *Obras completas*, Santiago de Chile, 1883, t. VI; A. Royer, *Étude littéraire sur l'Araucana*, Dijon, 1880.

Espinel. Voir **Martínez Espinel.**

Espinosa (Pedro de). *Flores de poetas ilustres de España*, éd. J. Quirós de los Ríos et F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, 2 vol.

Espronceda (José de). *Obras poéticas y Escritos en prosa*, Madrid, 1884. — A consulter : E. Rodríguez Solís, *Espronceda* :

su tiempo, su vida, y sus obras, Madrid, 1883; E. Piñeyro, *Espronceda* dans *El romanticismo en España*, Paris, 1904, pp. 139-168; E. Piñeyro, *Espronceda* dans *Poetas famosos del siglo XIX*, Madrid, 1883, pp. 125-135.

Esquilache (Prince de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXIX, XLII et LXI.

Estebanillo Gonzalez, Vida y hechos de. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.

Estella (Diego de). *De la vanidad del Mundo* dans la *Colección de los mejores autores españoles*, t. XLIV.

Fadrique. L'Infant. Voir *Engannos*.

Feijóo y Montenegro (Benito). *Obras escogidas*. Bib. de Aut. Esp., t. LVI. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-1, t. III, pp. 67-82.

Fernán González, Poema de. Éd. C. Carroll Marden, Baltimore, 1904; éd. B. J. Gallardo, *Ensayo*, etc., Madrid, 1863, t. I, col. 763-804; éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : C. Carroll Marden. *An Episode in the Poema de F. G.* dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 22-27; R. Menéndez Pidal, *Notas para el Romancero del Conde Fernán González* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. I, pp. 429-507.

Fernández (Lucas). *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, éd. M. Cañete, Madrid, 1867. — A consulter : A. Morel-Fatio, *Notes sur la langue des Farsas y églogas de L. F.* dans *Romania* (1881), t. X, pp. 239-244.

Fernández de Avellaneda (Alonso). *Don Quijote*. Bib. de Aut. Esp., t. XVIII. — A consulter : P. Groussac, *Une énigme littéraire : le Don Quichotte d'Avellaneda*, Paris, 1903.

Fernández de Moratín (Leandro). *Obras*. Bib. de Aut. Esp., t. II; *Obras póstumas*, Madrid, 1867-1868, 3 vol.; trad. française par E. Hollander, *Les Comédies de Don L. F. de M.* Paris, 1855. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 347-357.

Fernández de Moratín (Nicolás Martín). *Poesías* et *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. II; *Poesías inéditas*, éd. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1892.

Fernández de Oviedo y Valdés (Gonzalo). *Historia general y natural de las Indias*, éd. J. Amador de los Ríos (Academia de la Historia), Madrid, 1851-1855, 2 vol.

Fernández de Palencia (Alfonso). *Dos tratados de A. de P.*, éd. A. M. Fabié dans *Libros de antaño*, t. V. — A consulter : W. L. Holland, *Bruchstücke aus der Chronik des Alonso de Palencia*, Tübingen, 1850.

Figueroa (Francisco de). *Poesías*, Madrid, 1804; Bib. de Aut. Esp., t. XVII.

Flores de Filosofía. Éd. H. Knust dans *Dos obras didácticas y dos leyendas* (Sociedad de bibliof. españoles), 1878.

Forner (Juan Bautista Pablo). *Obras*, éd. L. Villanueva, Madrid, 1843; Bib. de Aut. Esp., t. LXIII.

Fuero Juzgo. Éd. Academia Española, Madrid, 1815.

Gallego (Juan Nicasio). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

Ganivet (Ángel). — A consulter : Léo Rouanet, *Angel Ganivet*, dans la *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 483-495.

García de la Huerta (Vicente). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

García de Santa María (Alvar). Voir *Crónica del señor rey don Juan*.

García Gutierrez (Antonio). *Obras escogidas*, Madrid, 1866. — A consulter : E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 95-116.

Garcí Ferrandes de Jerena. — A consulter : L. Dolfuss, *Études sur le moyen âge espagnol*, Paris, 1894.

Garcilaso. Voir **Vega** (Garcilaso de la).

Gareth. Voir **Chariteo.**

Gatos, *Libro de los*. Éd. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. LI. — A consulter : H. Knust, *Das Libro de los Gatos* dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* (1865), t. VI, pp. 1-42 et 119-141; L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 1896, t. IV, pp. 106-109; G. C Keidel, *Notes on Æsopic Literature in Spain and Portugal during the Middle Ages* dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1901), t. XXV, pp. 720-730.

Godos, *Estoria de los*. Éd. V. E. Lidforss, *Acta Universitatis Lundensis*, Lund, 1871-1872, t. VII et VIII; éd. A. Paz y Mélia, *Documentos inéditos*, Madrid, 1887, t. LXXXVIII.

Gómara. Voir **López de Gómara.**

Gómez de Avellaneda (Gertrudis). *Obras literarias*. Madrid, 1869, 5 vol. [Éd. mauvaise et incomplète.] — A consulter : E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 233-253.

Gómez de Quevedo y Villegas (Francisco). *Obras completas*, éd. M. Menéndez y Pelayo (Sociedad de bibliof. andaluces), Sevilla, 1898-1901 (en cours de publication); *Obras* (en prose), éd. A. Fernández-Guerra y Orbe, Bib. de Aut. Esp., t. XXIII et XLVIII; *Poesías*, éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LXIX. — A consulter : E. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, 1886; A. Rodríguez Villa, *La Corte y monarquía de*

España en los años de 1636 y 1637, Madrid, 1886, p. 57; C. Soler, *¿Quien fué D. Francisco Quevedo?* Barcelona, 1899.

Góngora. Voir **Argote y Góngora**.

González (Diego Tadeo). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

González de Clavijo (Ruy). *Vida y hazañas del gran Tamorlan* dans les *Crónicas españolas*, Madrid, 1782, t. III; *Itinéraire de l'ambassade espagnole à Samarcand en 1403-6* [texte, trad. russe et notes], éd. I. Sreznevski, *Academia Scientiarum Imperialis* (1881), Saint-Pétersbourg, t. XXVIII.

González del Castillo (Juan Ignacio). *Sainetes*, éd. A. de Castro, Cádiz, 1845-1846, 4 vol. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, 1899; E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902.

Gracián (Baltasar). *El Héroe* et *El Discreto*, éd. A. Farinelli, Madrid, 1900; *El Discreto*, *Oráculo manual* et *El Héroe*, Bib. de Aut. Esp. t. LXV; *Cartas inéditas* dans la *Revista crítica de historia y literatura* (1894), t. I, pp. 81-88. — A consulter : K. Borinski, *Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutschland*, Halle, 1894. B. Croce, *I Trattatisti italiani del « concettismo » e Baltasar Gracian*, Napoli, 1899; N. J. Liñán y Heredia, *Baltasar Gracián*, Madrid, 1902.

Gran Conquista de Ultramar, La. Éd. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp.. t. XLIV. — A consulter : G. Paris, *La Chanson d'Antioche provençale et la Gran Conquista de Ultramar* dans *Romania* (1888), t. XVII, pp. 513-541; (1890), t. XIX, pp. 562-591; (1893), t. XXII, pp. 345-363; J. F. D. Blöte, *Mainz in der Sage vom Schwanritter* dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1903), t. XXVII, pp. 1-24.

Granada (Luis de), *Obras*. Bib. de Aut. Esp., t. VI, VIII et XI. — A consulter : Fr. Justo Cuervo, *Biografía de Fray Luis de Granada*, Madrid, 1896; Fr. Justo Cuervo, *Fray Luis de Granada* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. I, pp. 733-743.

Guevara (Antonio de). *Epístolas familiares*. Bib. de Aut. Esp., t. XIII. — A consulter : L. Clément, *Antoine de Guevara, ses lecteurs et ses imitateurs français au XVIe siècle*, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* (1901), t. VIII.

Guillén de Segovia (Pero). *Coplas* dans le *Cancionero general*. — A consulter : F. de la Vera é Isla Fernández, *Traductores en verso del salmo L. de David*, Madrid, 1879; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, pp. CLII-CLXI.

Hartzenbusch (Juan Eugenio). *Obras*. Madrid, 1886. (En cours de publication). — A consulter : E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 117-137.

Hernández (Alonso). — A consulter : B. Croce, *Di un poema spagnuolo sincrono intorno alle imprese del gran Capitano nel regno di Napoli*, Napoli, 1894.

Herrera (Fernando de). *Poesías*, éd. A. de Castro. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII; *L'hymne sur Lépante*, éd. A. Morel-Fatio, Paris, 1893; *Fernando de Herrera, Controversia sobre sus anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega*, éd. Sociedad de bibliof. andaluces, 1870. — A consulter : E. Bourciez, *Les Sonnets de Fernando de Herrera* dans *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux* (1891), pp. 200-227.

Herrera (Gabriel Alonso de). *Agricultura general*, éd. Real Sociedad Matritense, Madrid, 1818-1819, 4 vol.; éd. D. A. de Burgos, Madrid, 1858, 2 vol.

Hervas y Cobo de la Torre (José Gerardo de). Voir **Pitillas**.

Horozco (Sebastián de). *Cancionero*. Sociedad de bibliof. andaluces, 1ª série, t. VII.

Hoz y Mota (Juan Claudio de la). *Comedias* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XLIX.

Huarte Navarro (Juan de Dios). *Examen de ingenios*. Bib. de Aut. Esp., t. LXV. — A consulter : J. M. Guardia, *Essai sur l'ouvrage de J. H.* (*Examen des aptitudes diverses pour les sciences*), Paris, 1855.

Hurtado (Luis). *Comedia Tibalda*, éd. A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca hispanica*, t. XIII. — A consulter : W. E. Purser, *Palmerin of England*, Dublin-London, 1904.

Hurtado de Mendoza (Antonio). *Comedias* (3). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XVI et XLII.

Hurtado de Mendoza (Diego). *Poesías*, éd. W. I. Knapp, dans la *Colección de libros raros ó curiosos*, t. XI; *Guerra de Granada*, éd. R. Foulché-Delbosc (sous presse). — A consulter : A. Morel-Fatio, *Les lettres satiriques* dans *Romania* (1874), t. III, pp. 298-302 et *Poésies burlesques et satiriques inédites*, dans le *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, Leipzig (1875), vol. II, pp. 63-80 et 186-209; C. Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial* (Bib. de l'École des Hautes-Études, fasc. 46), Paris, 1880; R. Foulché-Delbosc, *Étude sur la Guerra de Granada*, dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 101-165 et 338; R. Foulché-Delbosc, *Un point contesté de la vie de Mendoza*, dans la *Revue hispanique* (1897), t. V, pp. 365-405; A. Señán y Alonso, *D. Diego Hurtado de Mendoza, apuntes biográfico-críticos*, Granada, 1886.

Iglesias de la Casa (José). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI;

Poesías inéditas, éd. R. Foulché-Delbosc, dans la *Revue hispanique* (1895), t. II, p. 77-96.

Ildefonso, Vida de San. Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : A. Restori, *Alcuni appunti su la Chiesa di Toledo nel secolo XIII* dans les *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino* (1893), t. XXVIII, pp. 54-68.

Imperial (Francisco). — A consulter : P. Savj-Lopez, *Un imitatore spagnuolo di Dante nel '400*, dans le *Giornale Dantesco* (1896), t. III, pp. 465-469; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902; M. Chaves, *Micer Francisco Imperial : apuntes bio-bibliográficos*, Sevilla, 1899.

Infantes de Lara. Voir *Lara.*

Iranzo, Crónica del Condestable Miguel Lucas de. Éd. P. de Gayangos, dans le *Memorial histórico español*, Madrid, 1855, t. VIII.

Iriarte y Oropesa (Tomás de). *Obras en verso y prosa*, Madrid, 1805, 8 vol.; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. LXIII. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897.

Isla (José Francisco de). *Fray Gerundio*, éd. V. E. Lidforss, Leipzig, 1885; *Obras escogidas*, éd. P. F. Monlau, Bib. de Aut. Esp., t. XV. — A consulter : R. P. B. Gaudeau, S. J., *Les Prêcheurs burlesques en Espagne au XVIIIe siècle*, Paris, 1891; V. Cian, *L'Immigrazione dei Jesuiti spagnuoli letterati in Italia*, Torino, 1895; V. Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*, Torino, 1898; L. Claretie, *Le Sage romancier*, Paris, 1890; F. Brunetière, *La Question de Gil Blas*, dans *Histoire et littérature*, Paris, 1891, t. II, pp. 235-269; A. Ferrer del Río, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, 1860, t. I, pp. 377-402.

Jáuregui. Voir **Martínez de Jáuregui.**

Jiménez de Urrea (Pedro Manuel). *Penitencia de Amor*, éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica*, t. X; *Cancionero*, Biblioteca de escritores aragoneses, Zaragoza, 1878, t. II. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *La Penitencia de Amor de P. Manuel de Urrea*, dans la *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 200-215.

José, Poema de. Voir *Yúçuf.*

Jove-Llanos (Gaspar Melchor de). *Obras publicadas é inéditas*, éd. C. Nocedal, Bib. de Aut. Esp., t. XLVI et L; éd. A. Morel-Fatio, *La Satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse* (Bibliothèque des Universités du Midi, fasc. III), Bordeaux, 1899. — A consulter : J. Somaza de Montsoriu, *Catálogo*

de manuscritos é impresos notables del Instituto Jove-Llanos en Gijón, Oviedo, 1883; E. Mérimée, *Jovellanos*, dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 34-68; J. Somaza y Montsoriu, *Inventario de un Jovellanista*, Madrid, 1901.

Juan II de Castilla, Crónica de Don. Voir *Crónica del señor rey don Juan.*

Juan Manuel (El Infante Don). *Obras*, éd. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. LI; *El Conde Lucanor*, éd. H. Knust [et A. Birch-Hirschfeld], Leipzig, 1900; *El Conde Lucanor*, éd. E. Krapf, Vigo, 1898; *El Conde Lucanor*, éd. E. Krapf, Vigo, 1900; *Libro de la Caza*, éd. J. Gutiérrez de la Vega dans la Biblioteca venatoria, Madrid, 1877. t. III; *Libro de la Caza*, éd. G. Baist, Halle, 1880; *El libro del Cauallero et del Escudero*, éd. S. Gräfenberg dans *Romanische Forschungen*, Erlangen, 1893, t. VII, pp. 427-550; *La Crónica complida*, éd. G. Baist, dans *Romanische Forschungen*, Erlangen, 1893, t. VII, pp. 551-556. — A consulter : G. Baist, *Alter und Texterueberlieferung der Schriften Don Juan Manuels*, Halle, 1880; R. Menéndez Pidal [compte rendu des œuvres publiées par MM. Gräfenberg et Baist dans *Romanische Forschungen*, t. VII], dans la *Revista crítica*, Madrid, 1896, t. I, pp. 111-115; F. Hanssen, *Notas á la versificación de D. Juan Manuel*, Santiago de Chile, 1902; Mme Menéndez Pidal, dans *Romania* (1900), t. XXIX, p. 600-602; trad. française par A.-L. de Puibusque, Paris, 1854.

Kalilah et Dimnah. Voir *Calila é Dymna.*

Lara, Cantar de los Infantes de. — A consulter : R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896; G. Paris, *La Légende des Infants de Lara*, extrait du *Journal des Savants*, mai et juin 1898; G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, Paris, 1899.

Larra (Mariano José de). *Obras completas de Fígaro*, Colecc. de los mejores aut. esp., t. XLVII et XLXIII; *Colección de artículos escogidos* [avec préface par J. Yxart], Barcelona, 1885. — A consulter : M. Chaves, *D. Mariano José de Larra* (Figaro) : *su tiempo, su vida, sus obras*, Sevilla, 1898; E. Piñeyro, *Mariano José de Larra*, dans *El romanticismo en España*, Paris, 1904, pp. 1-50.

Las Casas. Voir **Casas.**

Lazarillo de Tormes, Vida de. Éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica*, t. III; éd. H. Butler Clarke, London, 1897; Bib. de Aut. Esp., [où le livre est attribué à Diego Hurtado de Mendoza], t. III. — A consulter : A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, 1re série, 2e éd., Paris, 1895, pp. 109-166; R. Foulché-Delbosc,

Remarques sur Lazarille de Tormes, dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 81-97; F. De Haan, *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain*, The Hague-New York, 1903; F. W. Chandler, *Romances of Roguery*, New York, 1899; W. Lauser, *Der erste Schelmenroman, Lazarillo von Tormes*, Stuttgart, 1889; A. Schultheiss, *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen*, Hamburg, 1893.

Ledesma Buitrago (Alonso). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

León (Luis de). Voir **Ponce de León**.

Leonardo de Argensola (Bartolomé). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII; *Obras sueltas*, éd. Comte de la Viñaza, Madrid, 1899, 2 vol.; *Conquista de las Islas Malucas*, éd. avec intéressante préface par Miguel Mir, dans la Biblioteca de escritores aragoneses, t. VI.

Leonardo de Argensola (Lupercio). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII; *Obras sueltas*, éd. Comte de la Viñaza, Madrid, 1889. [Cette éd. contient l'*Isabela* et l'*Alejandra* déjà imprimées par J. J. López de Sedano dans le *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI.]. — A consulter : León Medina, *Dos sonetos atribuidos á L. L. de A.*, dans la *Revue hispanique* (1898), t. VI, pp. 314-329.

Liñan de Riaza (Pedro). *Rimas... en gran parte inéditas, y ahora por primera vez coleccionadas y publicadas*, etc., Biblioteca de escritores aragoneses, t. I.

Lista y Aragón (Alberto). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII.

Lobo (Eugenio Gerardo). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Lope de Moros. Voir *Razón feita d'Amor*.

Lope de Vega. Voir **Vega Carpio**.

López de Ayala (Adelardo). *Teatro*, éd. M. Tamayo y Baus, 7 vol., Madrid, 1881-1885.

López de Ayala (Pero). *Rimado de Palacio*, éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII; *Crónica del rey Don Pedro*, éd. E. de Llaguno y Amírola, dans *Crónicas españolas*, Madrid, 1779, t. I et II; *Crónica del rey Don Pedro*, Bib. de Aut. Esp., t. LXVI; *Libro de la Caza*, éd. J. Gutiérrez de la Vega, Biblioteca venatoria, Madrid, 1879, t. III. — A consulter : R. Floranes Robles y Encina, *Vida literaria de Pedro López de Ayala* dans *Documentos inéditos*, t. XIX et XX; M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. IV, pp. IX-XXXVII; G. Daumet, *Étude sur l'alliance de la France et de la Castille au XIVe et au XVe siècles* (Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, fasc. 118), Paris, 1898; F. W. Schirrmacher, *Ueber die Glaubwürdigkeit der Chronik Ayalas* dans *Geschichte von Spanien*, Berlin, 1902, t. V, pp. 510-532.

López de Gómara (Francisco). *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias*. Bib. de Aut. Esp., t. XXII.

López de Mendoza. Voir **Santillana**.

López de Ubeda (Francisco). *La Pícara Justina*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *L'auteur de la Pícara Justina*, dans la *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 236-241.

López de Ubeda (Juan). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

López de Villalobos (Francisco). *Libro intitulado los Problemas...*; *Tractado de las tres grandes...*; *Canción...*; *Anfitrión*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI; *Algunas obras*, éd. A. M. Fabié, Sociedad de bibliof. españoles, 1886.

López de Vivero Palacios Rubios (Juan). *Tractado del esfuerzo bélico heróico*, éd. F. Morales, Madrid, 1793.

López de Yanguas (Hernán). — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *El primer auto sacramental y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas* dans la *Revista de Archivos* (1902), t. VII, pp. 251-272.

López Pinciano (Alonso). *Filosofía antigua poética*, éd. P. Muñoz Peña, Valladolid, 1894.

Lucena (Juan de). *Vida beata*, éd. A. Paz y Mélia, dans *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XVI*, Sociedad de bibliof. españoles, 1892.

Luján de Sayavedra (Mateo). *Segunda Parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Bib. de Aut. Esp., t. III. — A consulter : P. Groussac, *Une énigme littéraire : le Don Quichotte d'Avellaneda*, Paris, 1903.

Luna, *Crónica de Don Alvaro de*. Éd. J. M. de Flores, dans les *Crónicas españolas*, Madrid, 1785, t. V.

Luzán (Ignacio de). *Poética*, éd. E. de Llaguno y Amírola, Madrid, 1789; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV et LXI. — A consulter : F. Fernández y González, *Historia de la crítica literaria desde Luzán hasta nuestros días*, Madrid, 1870; M. Menéndez y Pelayo, *Historia crítica de las ideas estéticas en España* (1886), vol. III, t. I; A. M. Alcalá Galiano, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa é italiana en el siglo XVIII*, Madrid, 1845.

Macias. Poèmes éd. par H. A. Renuert dans *Macias, o namorado : a Galician Trobador*, Philadelphia, 1900; *Cancioneiro Gallego-Castelhano*, éd. H. R. Lang, New York-London, 1902.

Magos, Misterio de los Reyes. Éd. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1900; éd. G. Baist, Erlangen, 1879; éd. K. A. M. Hartmann, *Ueber das altspanische Dreikönigsspiel*, Bautzen, 1879; éd. V. E.

Lidforss dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, Leipzig, 1871, t. XII, pp. 44-59; éd. J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1863, t. III, pp. 658-660. — A consulter : A. Graf, *Studii dramatici*, Torino, 1878 ; K. Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, München, 1887. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2e éd., Torino, 1891.

Malara (Juan de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII. — A consulter : J. Gestoso y Pérez, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán*, Sevilla, 1896.

Malón de Chaide (Pedro). *La conversión de la Madalena*. Bib. de Aut. Esp., t. XXVII.

Manrique (Gómez). *Cancionero*, éd. A. Paz y Mélia, Madrid, 1885, 2 vol.; M. Menéndez y Pelayo, *Antología* t. VI, pp. LV-CIII.

Manrique (Jorge). *Coplas por la muerte de su padre*, éd. R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca hispanica*, t. XI. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. VI, pp. CIV-CLI.

Manto, Pleito del. Voir *Cancionero de obras de burlas*.

María de Jesús de Agreda (Sœur). *Cartas de la Venerable Madre*, etc., éd. F. Silvela y de Le-Vielleuze, Madrid, 1885. — A consulter . M. Serrano y Sanz. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, 1903, t. I, pp. 571-601.

María Egipciacqua, Vida de Santa, éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : A. Mussafia, *Ueber die Quelle der altspanischen Vida de S. M. E.* dans les *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Wien, 1863, t. XLIII, pp. 153-176; K. Bartsch, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, Leipzig (1864), t. V, pp. 421-424.

Mariana (Juan de). *Obras*, éd. F. Pí y Margall, Bib. de Aut. Esp., t. XXX et XXXI; *Historia general de España*, Madrid, 1780-1804, 3 vol.; éd. V. Blasco et V. Noguera y Ramón, Valencia, 1783-1796), 9 vol. [avec bonne biographie]; éd. J. Sabau y Blanco, Madrid, 1817-1822.

Martínez de Jáuregui (Juan). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII. — A consulter : J. Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899.

Martínez de la Rosa (Francisco de Paula). *Obras completas*, Colecc. de los mejores aut. esp., t. XXVIII à XXXII.

Martínez de Toledo (Alfonso). *Arcipreste de Talavera*, éd. C. Pérez Pastor, Sociedad de bibliof. españoles, 1901.

Martinez Espinel (Vicente). *Vida del escudero Marcos de*

Obregón, éd. J. Pérez de Guzmán, Barcelona, 1881; Bib. de Aut. Esp., t. XVIII. — A consulter : Léo Claretie, *Le Sage romancier*, Paris, 1890, pp. 190-250; F. De Haan, *An Outline of the history of the Novela picaresca in Spain*, The Hague-New York, 1903. [Voir aussi **Isla.**]

Masdeu (Juan Francisco de). *Historica crítica de España y de la cultura española*, Madrid, 1783-1805, 20 vol.

Matos Fragoso (Juan de). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLVII.

Mayáns y Siscar (Gregorio). *Elogio de Quevedo, juicios críticos*, etc. [spécimens]. Bib. de Aut. Esp., t. XXIII, XXXVII, XLII, LXII et LXV.

Medina (Francisco de). *Juicios críticos*, etc. [spécimens]. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.

Mejía (Hernando de). *Der spanische Cancionero des Brit. Mus.*, éd. H. A. Rennert, Erlangen, 1895.

Mejía (Pedro de). *Relación de las comunidades de Castilla*. Bib. de Aut. Esp., t. XXI.

Meléndez Valdés (Juan). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXIII; *Los Besos de amor*, éd. R. Foulché-Desboc, dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 73-83; *Poesías inéditas*, éd. R. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 166-195; *Poesías y cartas inéditas*, éd. M. Serrano y Sanz dans la *Revue hispanique* (1897), t. IV, pp. 266-313. — A consulter : E. Mérimée, *Études sur la littérature espagnole du XIXe siècle : Meléndez Valdés* dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 166-195.

Mello (Francisco Manoel de). *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*. Bib. de Aut. Esp., t. XXI.

Mena (Juan de). *Obras*, éd. F. Sánchez, Madrid, 1804; *El Laberinto de Fortuna*, éd. R. Foulché-Delbosc, Mâcon, 1904. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Étude sur le « Laberinto » de Juan de Mena* dans la *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 75-138 [contient une dissertation sur l'*arte mayor* et une bibliographie de Mena]; A. Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle* dans *Romania*, 1894, t. XXIII, pp. 209-231; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902, pp. 81-125; M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. V, pp. 165-226.

Mendoza (Hurtado de). Voir **Hurtado de Mendoza**.

Mendoza (Iñigo). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Menéndez y Pelayo (Marcelino). — A consulter : B. de Tannenberg, *L'Espagne littéraire*, Paris, 1902.

Mingo Revulgo, Coplas de. Éd. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, pp. 12-19.

Mira de Amescua (Antonio). *Comedias* (5). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XLII [voir aussi t. XIV et XX]. — A consulter : H. A. Rennert, *Mira de Amescua et « la Judía de Toledo »* dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 119-140.

Miranda (Luis de). *Comedia pródiga*, éd. J. M. de Alava, Sociedad de bibliof. andaluces, 1868.

Moncada (Francisco de), Comte de Osona. *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Bib. de Aut. Esp., t. XXI. — A consulter : G. Schlumberger, *Expédition des « Almugavares » ou Routiers catalans en Orient de l'an 1302 à l'an 1311*, Paris, 1903.

Montalbán. Voir **Pérez de Montalbán**.

Montalvo. Voir *Amadís de Gaula*.

Montemôr (Jorge de). *La Diana*, Barcelona, 1886. — A consulter : G. Schönherr, *Jorge de Montemayor, sein Leben und sein Schäfroman*, Halle, 1886; D. García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890; H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Novel*, Baltimore, 1892.

Montesino (Ambrosio). *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, etc. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Montoro (Antón de). *Cancionero*, éd. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900.

Morales (Ambrosio de). *Corónica general de España que continuaba A. de M.*, Madrid, 1791-1792, 6 vol. : *Cartas de Francisco de Figueroa al maestro Ambrosio de Morales sobre el hablar y pronunciar la lengua española* et *Apuntamientos de A. de M. para la contestación á la carta de F. de F.* dans *Memorias de la Real Academia Española* (1902), t. VIII, pp. 285-292.

Moratín. Voir **Fernández de Moratín**.

Moreto y Cavana (Agustín). *Comedias escogidas* (33), éd. L. Fernández-Guerra y Orbe, Bib. de Aut. Esp. t. XXXIX; *La gran casa de Austria y divina Margarita* (Auto sacramental), Bib. de Aut. Esp., t. LVIII. — A consulter : E. Carrara, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, 1901; E. Gigas, *Studien og Essays*, Kjöbenhavn, 1898.

Moros (Lope de). Voir *Razón feita d'Amor*.

Muñón (Sancho). *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* dans la *Colección de libros raros ó curiosos*, t. III.

Naharro. Voir **Navarro**.

Navarro (Pedro). *La comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia llamada Griselda*, éd. C. B. Bourland dans la *Revue hispanique* (1902) t. IX, pp. 331-354.

Negueruela (Diego de). *Farsa llamada Ardamisa*, éd. Léo Rouanet, *Bibliotheca hispanica*, t. IV.

Nieremberg (Juan Eusebio). *Obras espirituales*, Madrid, 1890-1892, 6 vol.

Núñez de Guzmán (Hernán). — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Le « commandeur grec » a-t-il commenté le Laberinto?* dans la *Revue hispanique* (1903), t. X, pp. 105-116.

Ocampo (Florián de). *Corónica general de España*, Madrid, 1791, 2 vol.

Ocaña (Francisco de). *Villancicos* (2). Bib. de Aut. Esp., t. XXXV.

Ojeda (Diego de). *La Cristiada*. Bib. de Aut. Esp., t. XVII.

Olivieros de Castilla y artus dalgarbe, La historia de los nobles caualleros, Burgos, 1499 [fac-similé par A. M. Huntington, New York, 1902]. — A consulter : *Revue hispanique* (1902), t. IX, pp. 587-595.

Oña (Pedro de). *Primera parte de Arauco domado*. Bib. de Aut. Esp., t. XXIX.

Ordóñez de Montalvo (García). [Nom attaché aux éditions postérieures de l'*Amadis de Gaula*].

Oviedo. Voir **Fernández de Oviedo**.

Pacheco (Francisco). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII.

Padilla (Juan de). *Los doze Triumphos de los doce apostoles*, éd. M. del Riego y Núñez dans la *Colección de obras poéticas españolas*, Londres, 1842, t. I. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, pp. CCXXXIX-CCLXIII ; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccacio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902, pp. 224-239.

Padilla (Pedro de). *Romancero*, éd. Sociedad de bibliof. españoles, 1880.

Palacios Rubios. Voir **López de Vivero**.

Palau (Bartolomé). *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, éd. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, 1883; *Farsa llamada Salamantina*, éd. A. Morel-Fatio dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux (1900), t. II, pp. 237-304; L. Rouanet, *Una edición desconocida de la « Victoria de Cristo » del bachiller Bartolomé*

Palau dans la *Revista crítica de historia y literatura* (1899), t. IV, pp. 430-435.

Palencia. Voir **Fernández de Palencia**.

Palmerin de Inglaterra [trad. esp. d'un original portugais], éd. A. Bonilla y San Martín (sous presse). — A consulter : W. E. Purser, *Palmerin of England*, Dublin-London, 1904; Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Versuch über den Ritterroman Palmeirim de Inglaterra*, Halle, 1883.

Panadera, Coplas de la. Éd. B. J. Gallardo, *Ensayo*, t. I, col. 613-617.

Paravicino y Arteaga (Hortensio Félix). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XVI et XXXV.

Partidas, Las Siete. Éd. Academia de la Historia, Madrid, 1807.

Paso honroso defendido por el Excelente Cauallero Suero de Quiñones. Copilado de un libro de mano, etc. Salamanca, 1588 [fac-similé par A. M. Huntington, New York, 1902]; éd. Academia de la Historia, 1783 [c'est un abrégé fait par Fray Juan de Pineda, du livre de Rodriguez de Lena, livre qui n'a jamais été publié intégralement].

Pedraza (Juan de). *Farsa llamada Danza de la Muerte*. Bib. de Aut. Esp., t. LVIII.

Pedro (Dom), connétable du Portugal. *Coplas* dans le *Cancioneiro* de Resende; *Satira de felice e infelice vida*, éd. A. Paz y Mélia dans *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XVI*, Sociedad de bibliof. españoles, 1892; *Tragedia de la insigne Reyna Doña Ysabel*, éd. Mme C. Michaëlis de Vasconcellos dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. I, pp. 637-732.

Pereda (José María de). — A consulter : B. de Tannenberg, *J. M. de Pereda*, dans la *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 330-364.

Pérez (Antonio). *Obras y relaciones*, Genève, 1676; *Cartas*, Bib. de Aut. Esp., t. XIII. — A consulter : *Documentos inéditos*, t. I, XII, XIII et XV; F. A. M. Mignet, *Antonio Perez et Philippe II*, Paris, 1845; G. Muro, *Vida de la Princesa de Éboli*, Madrid, 1877; A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878; C. Fernández Duro, *Estudios históricos del reinado de Felipe II*, Madrid, 1890; M. A. S. Hume, *El enigma de Antonio Pérez*, dans *Españoles é Ingleses en el siglo XVI*, Madrid-Londres, 1903, pp. 167-203.

Pérez de Guzmán (Fernán). *Generaciones y semblanzas*, éd. E. Llaguno y Amírola, Madrid, 1775; Bib. de Aut. Esp., t. LXVIII; des vers dans le *Cancionero de Baena*, dans le *Cancionero general*, et dans *Rimas inéditas de D. Iñigo López de Mendoza*, etc., Paris,

1851; H. A. Rennert, *Some unpublished poems of Fernán Pérez de Guzman*, Baltimore, 1897.

Pérez de Hita (Ginés). *Guerras civiles de Granada*. Bib. de Aut. Esp., t. III; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XVI.

Pérez de Montalbán (Juan). *Comedias* (7). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Comedias* [en collaboration], Bib. de Aut. Esp., t. XIV. Voir aussi Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXIV, XXXIII et XLII. — A consulter : G. W. Bacon, *An essay upon the life and dramatic works of Dr Juan Pérez de Montalbán*, Philadelphia, 1903.

Pérez de Oliva (Fernando). *Diálogo de la dignidad del hombre*. Bib. de Aut. Esp., t. LXV.

Pinciano. Voir **López Pinciano**.

Pitillas (Jorge) : [pseudonyme de José Gerardo de Hervas y Cobo de la Torre]. *Carta* et *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Poema de Alfonso onceno. Voir **Yáñez** (Rodrigo).

Polo (Gil). — A consulter : H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, Baltimore, 1892.

Polo de Medina (Salvador Jacinto). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XVI et XLII.

Ponce de León (Luis). *Obras*, éd. A. Merino, Madrid, 1816, 6 vol.; mauvaise réimpression avec préface de C. Muñoz Saenz, Madrid, 1885, 6 vol.; Bib. de Aut. Esp., t. XXXV, XXXVII, LIII, LXI et LXII; *La Perfecta Casada*, éd. E. Wallace, Chicago, 1903. — A consulter : *Proceso* dans *Documentos inéditos*, t. X et XI; C. A. Wilkens, *Fray Luis de León*, Halle, 1866; A. Arango y Escandón, *Luis de León : Ensayo histórico*, etc., Méjico, 1866; F. H. Reusch, *Luis de Leon und die spanische Inquisition*, Bonn, 1873; M. Gutiérrez, *Fray Luis de León y la filosofía española*, Madrid, 1885; F. Blanco García, *Fray Luis de León : Estudio biográfico-crítico* dans la *Ciudad de Dios* (1897-1900) et *Fray Luis de León : rectificaciones biográficas* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899; L. G. Alonso Getino, *La causa de Fr. Luis de León ante la crítica y los nuevos documentos históricos* dans la *Revista de Archivos*, Madrid, 1903 (août-septembre et suiv.), t. VII; M. Gutiérrez, *El misticismo ortodoxo*, Valladolid, 1886; M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, 2e éd., Madrid, 1885, t. I, pp. 11-24; M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, 1a serie, Madrid, 1893; P. Rousselot, *Les mystiques espagnols*, Paris, 1867.

Poridat de las Poridades. — A consulter : H. Knust, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, Leipzig (1869), t. X, p. 153-172 et 303-317.

Prado (Andrés del). *Farsa llamada Cornelia*, éd. C. Pérez Pastor dans *La Imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, pp. 330-337.

Prete Jacopín [pseudonyme de Juan Fernández de Velasco, Comte de Haro.] *Observaciones* dans *Fernando de Herrera, Controversia sobre sus anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega*, éd. Sociedad de bibliöf. andaluces, 1870.

Proverbes. J. Haller, *Altspanische Sprichwörter*, Regensburg, 1883; *Proverbes basques-espagnols*, Genève, 1896; J. M. Sbarbi, *Monografía sobre los refranes y proverbios castellanos*, Madrid, 1891; J. M. Sbarbi, *El Refranero general español*, Madrid 1874-1878, 10 vol.; *Proverbes judéo-espagnols* dans la *Revue hispanique* (1895), t. II, pp. 312-352; (1897), t. IV, p. 82; (1902), t. IX, pp. 440-454; *Proverbes judéo-espanols de Turquie*, éd. A. Danon dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1903), t. XXVII, pp. 72-96.

Proverbios en rimo del sabio Salomón, Rey de Israel. Éd. A. Paz y Mélia dans *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XVI*, Sociedad de bibliöf. españoles, 1892.

Provincial, Coplas del. Éd. R. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (1898), t. V, pp. 255-266. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Notes sur les Coplas del Provincial* dans la *Revue hispanique* (1899), t. VI, pp. 417-436.

Pulgar (Hernando del). *Claros varones de Castilla*, éd. E. Llaguno y Amírola, Madrid, 1775; *Crónica de los señores Reyes Católicos*, Bib. de Aut. Esp., t. LXX; *Letras*, Bib. de Aut. Esp., t. XIII.

Querellas, Libro de las. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *El supuesto libro de « Las Querellas » del rey D. Alfonso el Sabio* dans *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 1-31. Cf. le compte rendu de ce livre par A. Morel-Fatio dans *Romania* (1898), t. XXVII, p. 525.

Quevedo. Voir **Gómez de Quevedo**.

Quintana (Manuel José). *Obras completas*, Madrid, 1897-1898, 3 vol. — A consulter : E. Piñeyro, *Manuel José Quintana, ensayo crítico y biográfico*, Paris-Madrid, 1892; E. Mérimée, *Les poésies lyriques de Quintana* dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux (1902), t. IV, pp. 119-153.

Quiñones de Benavente (Luis). *Entremeses, loas y jácaras* éd. C. Rosell dans les *Libros de antaño*, t. I et II. — A consulter : L. Rouanet, *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*, etc., Paris, 1897.

Razón feita d'Amor. Éd. A. Morel-Fatio, *Textes castillans inédits du XIIIe siècle* dans *Romania* (1887), t. XVI, pp. 368-373; éd. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I.; éd. E. Monaci, *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, Roma, 1891, col. 39-43; éd. E. Gorra, *Lingua e letteratura spagnuola delle origini*, Milano, 1898, pp. 216-223; éd. Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular* dans la *Revista Lusitana* (1902), t. VII, pp. 1-32.

Rebolledo (Bernardino de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII.

Reinoso (Félix José). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXIX et [prose] LXII.

Revelación de un ermitaño. Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

Rey de Artieda (Andrés). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXV et XLII.

Rhua (Pedro de). *Cartas al obispo Guevara*. Bib. de Aut. Esp., t. XIII.

Rioja (Francisco de). *Poesías*, éd. C. A. de la Barrera, Madrid, 1867; *Adiciones á las poesías de F. de R.* éd. C. A. de la Barrera, Sociedad de bibliof. andaluces, 1872; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXII. — A consulter : A. Fernández-Guerra y Orbe, *La Canción « Á las Ruinas de Itálica », ya original, ya refundida no es de F. de R.* (*Informe* lu le 30 mars 1870) dans les *Memorias de la Academia española*, Madrid, 1870, t. I, pp. 175-217; A. de Castro, *La « Epístola moral » no es de Rioja*, Cádiz, 1875; R. Foulché-Delbosc, *Les manuscrits de l'Epístola moral á Fabio* dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 248-250.

Rivadeneira (Pedro de). *Obras escogidas*. Bib. de Aut. Esp., t. LX.

Rivas (Duc de). *Obras*. Madrid, 1894-1900, 4 vol. (En cours de publication). — A consulter : L. A. de Cueto, *Discurso necrológico en elogio del Duque de Rivas* (4 mars, 1866) dans les *Memorias de la Academia Española*, Madrid, 1870, t. II, pp. 498-601; E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 51-93.

Rodríguez de la Cámara (Juan). *Obras*, éd. A. Paz y Mélia, Sociedad de bibliof. españoles, 1884, 2 vol.; *Lieder des Juan Rodriguez del Padron*, éd. H. A. Rennert dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1893), t. XVII, pp. 544-558. — A consulter : A. Mussafia, *Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli* dans *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (Philosophisch-historische Classe), Wien, 1902, t. XLVII, pp. 20-23; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902, pp. 328-333.

Rojas (Fernando de). — A consulter : M. Serrano y Sanz, *Noticias biográficas de Fernando de Rojas* dans la *Revista de Archivos* (avril-mai, 1902), t. VI, p. 245-299.

Rojas Villandrando (Agustín de). *El Viaje Entretenido*, éd. A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1902, 2 vol.; *El natural desdichado, comedia inédita*, éd. A. Paz y Mélia dans la *Revista de Archivos* (1901), t. V, pp. 44 et suiv.

Rojas Zorrilla (Francisco). *Comedias escogidas* (27), éd. R. de Mesonero Romanos, Bib. de Aut. Esp., t. LIV; *Comedias* (5) [en collaboration], Bib. de Aut. Esp., t. XLV et XIV. — A consulter : R. Peters, *Paul Scarron's « Jodelet duelliste » und seine spanische Quellen*, Erlangen-Leipzig, 1893; A. Peter, *Des Don Francisco de Rojas Zorrilla's Tragödie « Casarse por vengarse » und ihre Bearbeitungen in den anderen Litteratur*, Dresden, 1898.

Romances. Primavera y Flor de romances, éd. F. J. Wolf et C. Hofmann, Berlin, 1856; réimpr. avec additions par M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII à X; *Romancero general ó colección de romances, castellanos anteriores al siglo XVIII*, éd. A. Durán, Bib. de Aut. Esp., t. X et XVI; *Romancero general*, Madrid, 1600 [Fac-similé par A. M. Huntington, New York, 1904]. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Tratado de los romances viejos* dans l'*Antología*, t. XI [un autre tome sous presse]; M. Milá y Fontanals, *De la. poesía heróico-popular castellana*, Barcelona, 1874; Ferdinand Wolf, *Ueber die Romanzenpoesie der Spanier* dans *Studien*, pp. 303-554. Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Romanzenstudien* dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1902), t. XVI, pp. 40-89; E. Teza, *Dai romanze di Castiglia*, Venezia, 1895; V. A. Huber, *De primitiva cantilenarum popularium epicarum* (*vulgo* romances) *apud hispanos forma*, Berlin, 1844.

Romero de Cepeda (Joaquín). *Comedia Salvaje, Comedia llamada Metamorfosea*, éd. E. de Ochoa dans le *Tesoro del teatro español*, t. I, pp. 286-308. (Colección de los mejores aut. esp., t. X.)

Rueda (Lope de). *Obras*, éd. Marquis de la Fuensanta del Valle, dans la *Colección de libros raros ó curiosos*, t. XXIII et XXIV; *Entremés del mundo y no nadie*, éd. R. Foulché-Delbosc, dans la *Revue hispanique* (1900), t. VII, pp. 251-255 [attribution douteuse]; *Discordia y Question de amor*, éd. F. R. de Uhagón, dans la *Revista de Archivos* (1902), t. VI, pp. 341-354. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo* dans *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 183-

290; A. L. Stiefel, *Lope de Rueda und das italienische Lustspiel* dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1891), t. XV, pp. 183-216 et 318-343; M. Ferrer é Izquierdo, *Lope de Rueda, estudio histórico-crítico de la vida y obras de este autor*, Madrid, 1899; N. A. A. Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda, nuevas noticias para su biografía*, Madrid-Valladolid, 1903; L. Rouanet, *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*, Paris, 1898; Germond de Lavigne, *La comédie espagnole*, Paris, 1883.

Rufo Gutiérrez (Juan). *La Austríada*. Bib. de Aut. Esp., t. XXIX; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XVI et XLII. — A consulter : R. Foulché-Delbosc, *Étude sur la Guerra de Granada de D. Diego Hurtado de Mendoza*, dans la *Revue hispanique* (1894), t. I, pp. 137-138 et 149-153.

Ruiz (Juan). *Libro de Buen amor*, éd. J. Ducamin [éd. paléographique], Toulouse, 1901 (Bibliothèque méridionale, t. VI); [*Libro de cantares*] éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. III, pp. LIII-CXLII; R. Foulché-Delbosc, compte rendu de l'éd. Ducamin dans la *Revue hispanique* (1901), t. VIII, pp. 553-557.

Ruiz de Alarcón (Juan). *Comedias* (26 et un fragment), éd. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. XX; voir aussi Bib. de Aut. Esp., t. XLII et LII. — A consulter : L. Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, 1871; E. Viguier, *Fragments et Correspondance*, Paris, 1875, p. 175; R. Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine*, Paris, 1896, pp. 249-257.

Saavedra Fajardo (Diego de). *Obras*. Bib. de Aut. Esp., t. XXV.

Sâ de Miranda (Francisco de). *Poesías*, éd. Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1881.

Sabuco de Nantes Barrera (Oliva). *Obras*, éd. O. Cuartero, Madrid, 1888; *Coloquios* (2). Bib. de Aut. Esp., t. LXV. — A consulter : J. M. Hidalgo, *Doña Oliva de Sabuco no fué escritora*, dans la *Revista de Archivos* (juillet 1903), 3e série, t. VII, pp. 1-13; J. M. Guardia dans la *Revue philosophique*, Paris, 1886, t. XII, pp. 42-60 et 272-292.

Salas Barbadillo (Alonso Jerónimo). *El curioso y sabio Alejandro*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII; *El cortesano descortés* et *El necio bien afortunado*, éd. F. R. de Uhagón, Sociedad de Bibliof. españoles, 1894.

Salazar y Torres (Agustín). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XLII et XLIX.

Samaniego (Félix María de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXI.

Sanche IV. *Castigos é Documentos*. Bib. de Aut. Esp., t. LI.

Sánchez (Miguel). *La Isla bárbara* et *La guarda cuidadosa*, éd. H. A. Rennert, Boston, 1896; *La guarda cuidadosa*, Bib. de Aut. Esp., t. XLIII; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. X, XXXV et XLII. — A consulter : A. L. Stiefel, *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie* (1897), pp. 96-98; J. D. Fitz-Gerald, *Modern Language Notes* (1898), t. XIII, col. 100-108.

Sánchez de Badajoz (Diego). *Recopilacion en metro*, Madrid, 1882-86, 2 vol.

Sánchez de Badajoz (Garcí). — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria*, Madrid, 1901, pp. 33-52; Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Revista crítica* (avril 1897), pp. 114-133; M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. VI, pp. 306-321.

Sánchez de las Brozas (Francisco). — A consulter : *Documentos inéditos*, t. II.

Sánchez de Tovar (Fernán). *Crónica de Alfonso Onceno*, éd. C. Rosell, Bib. de Aut. Esp., t. LXVI.

Sánchez de Vercial (Clemente). *Libro de los exemplos*, éd. P. de Gayangos, Bib. de Aut. Esp., t. LI; éd. A. Morel-Fatio dans *Romania* (1878), t. VII, pp. 482-526. — A consulter : Th. de Puymaigre, *Les vieux auteurs castillans*, Paris, 1890, t. II, p. 107-113; *The Exempla, or illustrated stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, éd. T. F. Crane (Folk-Lore Society, t. XXVI), London, 1890.

San José (Jerónimo de). — A consulter : J. Godoy Alcántara, *Discurso de entrada á la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1870.

Santillana (Marquis de). *Obras*, éd. J. Amador de los Ríos, 1852; *Bias contra fortuna*, Sevilla, 1502 [fac-similé par A. M. Huntington, New York, 1902]. — A consulter : M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. V, pp. LXXVIII-CXLIV; B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902, pp. 127-186.

Sarmiento (Martín). — A consulter : A. López Peláez, *El gran gallego*, La Coruña, 1895.

Sem Tob (Rabbi). *Proverbios morales*. Bib. de Aut. Esp., t. LVII. — A consulter : L. Stein, *Untersuchungen über die Proverbios morales von Santob de Carrion*, Berlin, 1900; M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. III, pp. CXXIV-CXXXVI.

Sepúlveda, Comedia de. Éd. E. Cotarelo y Mori, *Revista española* (1er février au 1er juin 1901).

Silvestre Rodríguez de Mesa (Gregorio). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXII et XXXV. — A consulter : D. Garcia Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses*

que escribieron en castellano, Madrid. 1890; H. A. Rennert, *Modern Language Notes* (1899), t. XIV, col. 457-465; F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, etc., Madrid, 1903, pp. 32-35.

Simón Abril (Pedro). *Apuntamientos de como se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñallas*. Bib. de Aut. Esp., t. LXV.

Solís y Rivadeneira (Antonio de). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XXIII; [en collaboration], Bib. de Aut. Esp., t. XIV; *Historia de la conquista de Méjico*, Bib. de Aut. Esp., t. XXVIII; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XLII. — A consulter : D. E. Martell, *The Dramas of Don Antonio Solís y Rivadeneyra*, Philadelphia, 1903.

Suárez de Figueroa (Cristóbal). — A consulter : H. A. Rennert, *Some documents in the life of Christoval Suarez de Figueroa* dans *Modern Language Notes* (1892), t. VII, col. 398-410.

Tafur (Pero). *Andanças e viajes* (Colección de libros raros, etc., t. VIII).

Tamayo y Baus (Manuel). *Obras* [avec préface de A. Pidal y Mon], Madrid, 1898-1900, 4 vol. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *D. Manuel Tamayo y Baus* dans *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901, pp. 363-403.

Tárrega (Francisco Agustín). *Comedias* (4). Bib. de Aut. Esp., t. XLIII. — A consulter : J. Serrano Cañete, *El canónigo Francisco Agustín Tárrega*, Valencia, 1889.

Tassis y Peralta (Juan de). Voir **Villamediana**.

Téllez (Gabriel). Voir **Tirso de Molina**.

Teresa de Jesús (Santa). *Obras*, éd. V. de la Fuente, Madrid, 1881, 6 vol.; *Escritos*, éd. V. de la Fuente, Bib. de Aut. Esp., t. LIII et LV. — A consulter : H. de Curzon, *Bibliographie Térésienne*, Paris, 1902; Mme Gabriela Cunninghame Graham, *Santa Teresa : her life and times*, London, 1894, 2 vol.

Timoneda (Juan de). *Los ciegos y el mozo* et *Los Menemnos*. Bib. de Aut. Esp., t. II; *El Patrañuelo* et *El sobremesa y alivio de caminantes*, Bib. de Aut. Esp., t. III; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. X, XVI et XLII; *Auctos* (4), Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; *Coloquio pastoril*, Bib. de Aut. Esp,, t. XXXV.

Tirso de Molina [pseudonyme de **Gabriel Téllez**]. *Comedias escogidas* (37), éd. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. V; *Comedias de Tirso de Molina y de Don Guillén de Castro* dans la *Colección de libros españoles raros ó curiosos*, t. II. [Comparez le texte de *¿ Tan largo me lo fiáis?* dans ce volume avec le texte de *El Burlador de Sevilla*]; *Don Gil de las calzas verdes*, éd. B. P. Bourland, New York, 1901; *Los tres maridos burlados*, Bib.

de Aut. Esp., t. XVIII. — A consulter : A. Farinelli, *Don Giovanni*; *Note critiche, Torino*, 1896; A. Farinelli, *Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*. Madrid, 1899, t. I, pp. 205-222; E. Cotarelo y Mori, *Tirso de Molina : Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, 1893; P. Muñoz Peña, *El Teatro del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1889; M. Serrano y Sanz, *Nuevos documentos biográficos de Tirso de Molina* dans la *Revista de España* (1894), t. CXLIX, pp. 66-74 et 141-153; R. Menéndez Pidal, *Discurso ante la Real Academia Española : « El condenado por desconfiado »*, Madrid, 1902; A. Morel-Fatio, *« La Prudence chez la Femme », drame historique de T. de M.* dans *Études sur l'Espagne*, 3e série, pp. 27-72.

Torre (Alfonso de la). *Visión delectable de la filosofía y artes liberales, metafísica y filosofía moral.* Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.

Torre (Francisco de la). *Obras* [fac-similé de la première éd. (1631) par A. M. Huntington], New York, 1903. — A consulter : A. Fernández-Guerra y Orbe, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, 1860, t. II, pp. 79-104.

Torres Naharro (Bartolomé). *La Propaladia*, éd. M. Cañete et M. Menéndez y Pelayo [2e vol. avec une excellente étude par ce dernier critique] dans les *Libros de antaño*, t. IX-X.

Torres y Villarroel (Diego de). *Obras*, Madrid, 1794-1799, 15 tom.

Tres Reys dorient, Libro dels. Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

Ubeda (El beneficiado de). Voir *Ildefonso*.

Urrea (Pedro Manuel de). Voir **Jiménez de Urrea.**

Valbuena (Bernardo de). *El Bernardo, ó victoria de Roncesvalles.* Bib. de Aut. Esp., t. XVII; *Siglo de oro en las Selvas de Erifile* et la *Grandeza Mejicana*, éd. Academia Española, Madrid, 1821.

Valdés (Juan de). *Diálogo de la lengua*, éd. E. Böhmer, dans *Romanische Studien*, 1895, t. VI; *Diálogo de Mercurio y Carón*, éd. E. Böhmer dans *Romanische Studien*, 1881, t. VI; *Trataditos*, éd. E. Böhmer, Bonn, 1880; *Le cente e dieci considerazioni di Giovanni Valdesso*, éd. E. Böhmer, Halle, 1860; *Commentary upon I Cor.*, tr. par J. T. Betts, London, 1883 [avec de très utiles biographies de Juan et d'Alfonso de Valdés par E. Böhmer]. — A consulter : B. B. Wiffen, *Life and writings of Juan Valdés otherwise Valdessio*, London, 1865; E. Böhmer, *Spanish Reformers* dans

la *Bibliotheca Wiffeniana*, Strassburg-London, 1874-1883; Fermín Caballero, *Conquenses ilustres*, Madrid, 1875, t. IV; M. Carrasco, *Alfonso et Juan de Valdés, leur vie et leurs écrits religieux*, Genève, 1880; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II et III; E. Böhmer, *Revista Cristiana*, Madrid, 1885-1887; C. A. Wilkens, *Geschichte des spanischen Protestantismus im 16 Jahrhundert*, Gütersloh, 1888; W. Webster, *Gleanings in Church History*, London, 1903, pp. 136-157; E. Böhmer dans la *Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, Leipzig (1885), t. XVI, pp. 276-291.

Valdivielso (José de). *Autos sacramentales* (5). Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca san Josef*, Bib. de Aut. Esp., t. XXIX; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXV et XLII.

Vega (Alonso de la). *Amor vengado, paso*, éd. E. de Ochoa dans le *Tesoro del teatro español*, Paris, 1838, t. I, pp. 200-201. — A consulter : J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 18.

Vega (Garcilaso de la). *Poesías*, éd. J. N. de Azara y Perera, Madrid, 1765; Bib. de Aut. Esp., t. XXXII. — A consulter : E. Fernández de Navarrete, *Vida de Garcilaso de la Vega* dans *Documentos inéditos*, t. XVI; B. Croce, *Intorno al soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia*, Napoli, 1894; F. Flamini, *Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega* dans *La Biblioteca delle scuole italiane*, Milano, juillet, 1899.

Vega (Garcilaso de la), *El Inca*. — A consulter : C. R. Markham, *Expedition into the valley of the Amazons 1539-1540-1639* (Hakluyt Society Publications), t. XXIV, London, 1859.

Vega (Ventura de la). *Obras poéticas*, Paris, 1866. — A consulter : Comte de Cheste, *Elogio fúnebre* (23 février 1866) dans *Memorias de la Academia Española* (1870), t. II, pp. 432-467 [ce volume contient aussi le *Libro primero de la Eneida, traducido en verso castellano* par V. de la V.]; E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, pp. 221-232.

Vega Carpio (Lope Félix de). *Obras*, éd. M. Menéndez y Pelayo, Academia Española, Madrid, 1890-1902, 13 vol. (en cours de publication); *Comedias escogidas* (111), éd. J. E. Hartzenbusch, Bib. de Aut. Esp., t. XXIV, XXXIV, XLI et LII; *Autos* (5), Bib. de Aut. Esp., t. LVIII; *Obras sueltas*, Madrid, 1776-1779, 21 vol.; *Rimas... con el nuevo arte de hazer comedias en este tiempo* [facsimilé de l'éd. de 1609 par A. M. Huntington], New York, 1903;

Obras no dramáticas, éd. C. Rosell, Bib. de Aut. Esp., t. XXXVIII; *Poesías*, Bib. de Aut. Esp., t. XVI, XXXV, XXXVI et LII; *Comedias inéditas* (3) dans la *Colección de libros españoles raros ó curiosos*, t. VI; R. Anschütz, *Boccacios Novelle vom Falken und ihre Verbreitung in der Litteratur nebst Lope de Vegas Komödie « El halcon de Federico »*, Erlangen, 1892 [avec réimpr. de *El halcon de F.*]; *Sin secreto no ay amor*, éd. H. A. Rennert, Baltimore, 1894; *Degli « Autos » di Lope de Vega*, Parma, 1898 [contient deux *autos* et une *comedia*]; *Los Guzmanes de Toral*, éd. A. Restori dans la *Romanische Bibliothek*, Halle a. S., 1899, vol. XVI; *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, éd. A. Morel-Fatio dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux (1901), t. III, pp. 365-405; E. Mele, *Poésies de Lope de Vega, en partie inédites* dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux (1901), t. III, pp. 349-364. — A consulter : H. A. Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow-London-Philadelphia, 1904 [avec une excellente bibliographie des œuvres dramatiques]; *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, éd. A. Tomillo et C. Pérez Pastor; C. Pérez Pastor, *Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 589-599; C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901; J. Ibero Ribas y Canfranc [F. Asenjo Barbieri], *Ultimos amores de L. de V. C.*, Madrid, 1876; J. Ormsby, *Lope de Vega* dans la *Quarterly Review*, London (1894), t. CLXXIX, pp. 486-511; G. Reynier, *Le dernier amour de Lope de Vega* dans la *Revue de Paris* (1er juillet 1897); F. Grillparzer, *Studien zum spanischen Theater* dans *Grillparzers sämtliche Werke*, éd. A. Sauer, Stuttgart, s. d., t. XVII; A. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894; W. Hennigs, *Studien zu Lope de Vega Carpio : eine Klassification seiner Comedias*, Göttingen, 1891; E. Günthner, *Studien zu Lope de Vega*, Rottweil, 1895; A. Ludwig, *Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise*, Berlin, 1898; W. von Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien*, Leipzig, 1899; E. Dorer, *Die Lope de Vega-Litteratur in Deutschland*, Zürich, 1877; A. L. Stiefel, *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1884, col. 284-287 et 395-400; A. L. Stiefel, *Ueber die Chronologie von Jean de Rotrous dramatischen Werken* dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (1894), t. XVI, p. 1-49; A. L. Stiefel, *Jean Rotrous « Cosroès » und seine Quellen* dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* (1901), t. XXIII, pp. 69-188; H. A. Rennert, *Lope de Vega's comedia « Santiago el Verde »* dans *Modern Language Notes* (1893), t. VIII,

col. 331-343; Mme J. Lucie-Lary, *La « Jerusalem conquistada » de Lope de Vega et la « Gerusalemme Liberata » du Tasse* dans la *Revue des langues romanes*, 5e série, Montpellier, 1898, pp. 164-203.

Velázquez de Velasco (Luis José), marquis de Valdeflores, *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. LXVII; *Juicios críticos*, Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII et XLII.

Vélez de Guevara (Luis). *Comedias* (6). Bib. de Aut. Esp., t. XLV; *Comedias* (3) [en collaboration], Bib. de Aut. Esp., t. XIV et LIV; *El águila del agua y batalla naval de Lepanto*, éd. A. Paz y Mélia dans la *Revista de Archivos* (1904), t. VIII, pp. 182 et suiv.; *Algunas poesías inéditas*, éd. A. Bonilla y San Martin, Zaragoza, 1902; *El diablo cojuelo*, éd. A. Bonilla y San Martín, Vigo, 1902. — A consulter : F. Pérez y González, *El Diablo cojuelo : notas y comentarios... nuevos datos para la biografía de Luis Vélez de Guevara*, Madrid, 1903.

Verge María, Obres o Trobes en lahors de la. Éd. F. Martí Grajales, Valencia, 1894. — A consulter : J. E. Serrano y Morales, *Diccionario de las imprentas*, etc., Valencia, 1889-1899, pp. 432-455.

Vicente (Gil). *Obras*, éd. J. V. Barreto Feio et J. Gomes Monteiro, Hamburg, 1834, 3 vol.; réimpr., Lisboa, 1843; *Obras*, Lisboa, 1852, 3 vol. — A consulter : A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1889, pp. 330-334; Th. Braga, *Historia de la litteratura portuguesa* [*Gil Vicente e as origens do theatro nacional*], Porto, 1898; Mme C. Michaëlis de Vasconcellos, *Geschichte der portugiesischen Litteratur* dans *Grundriss der romanische Philologie*, t. II, 2 Abt, pp. 280-287; M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. VII, pp. CLXIII-CCXV.

Villalobos. Voir **López de Villalobos**.

Villalpando (Juan de). Sonnets, éd. B. J. Gallardo, *Ensayo*, t. I, col. 535-536.

Villamediana (Comte de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *El conde de Villamediana*, Madrid, 1886.

Villaviciosa (José de). *La Mosquea*. Bib. de Aut. Esp., t. XVII.

Villaviciosa (Sebastián de). *Comedia* [en collaboration]. Bib. de Aut. Esp., t. XLVII.

Villegas (Antonio de). Voir *Abencerraje y la hermosa Jarifa*.

Villegas (Esteban Manuel de). *Poesías*. Bib. de Aut. Esp., t. XLII et LXI. — A consulter : A. Cánovas del Castillo, *Noticias*, etc. dans M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-1881, t. III, pp. 859-875.

Villena (Enrique de). *El Arte cisoria*, éd. F. B. Navarro, Madrid-Barcelona, 1879. — A consulter : E. Cotarelo y Mori, *Don Enrique de Villena*, Madrid, 1896; M. Schiff, *La première traduction espagnole de la Divine Comédie* dans l'*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 269-307; E. Dorer, *Heinrich von Villena, ein spanische Dichter und Zauberer* dans l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Braunschweig, 1887, t. XXVII, p. 129-144.

Virués (Cristóbal de). *La gran Semiramis*, London, 1858; *Historia del Monserrate*, Bib. de Aut. Esp., t. XVII. — A consulter : E. Münch-Bellinghausen, *Virués' Leben und Werke* dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, Berlin, 1860, t. II, pp. 139-163.

Vives (Luis). — A consulter : A. Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, 1904.

Yáñez (Rodrigo). *Poema de Alfonso Onceno*. Madrid, 1863, et Bib. de Aut. Esp., t. LVII.

Yáñez y Ribera (Jerónimo de Alcalá). Voir **Alcalá**.

Yúçuf, Poema de. Éd. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1902; éd. F. Janer, Bib. de Aut. Esp., t. LVII; éd. H. Morf, Leipzig, 1883 [en caractères arabes]. — A consulter : l'éd. de R. Menéndez Pidal; M. Schmitz, *Ueber das altspanische Poema de José* dans *Romanische Forschungen*, Erlangen, 1901, t. XI, pp. 315-411 et 623-627.

Zapata (Luis de). *Miscelánea*, éd. P. de Gayangos dans le *Memorial histórico español*, Madrid, 1859, t. XI.

Zayas y Sotomayor (María de). *Novelas*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXIII.

Zorrilla (José). *Obras* [avec biographie de I. de Ovejas]. Paris, 1864, 2 vol. — A consulter : E. Piñeyro, *El romanticismo en España*, 169-198.

Zúñiga (Francesillo de). *Epistolario* et *Crónica*. Bib. de Aut. Esp., t. XXXVI.

INDEX

A

Abarbanel (Judas), 142-143, 227, 284, 357.
'Abd Allah ibn al-Makuffa, 67.
Abenfarax, 64.
Abraham Aben Hasdaï, 78.
Abraham ben David. Voir Johannes Hispalensis.
Abu'l Bakâ Salih ar-Rundi, 112.
Abu'l-Wafa Mubashir ibn Fâtik, 68.
Académie espagnole, 359.
Académie de l'Histoire, 359.
Acevedo (Alonso de), 280, 281.
Acosta (José de), 217.
Acquaviva (Giulio), 223.
Acuña (Diego de), 107.
Acuña (Fernando de), 158-159.
Addison (Joseph), 353.
Adenet le Roi, 39.
Æneas Sylvius. Voir Pie II.
Ágreda. Voir María de Jesús de Ágreda.
Aguilar (Gaspar de), 253.
Alabanza de Mahoma, La, 21.
Alarcón (Juan). Voir Ruiz de Alarcón.
Alarcón (Pedro Antonio de), 408-409.
Alas (Leopoldo), 423-424.
Alba (Bartolomé), 262 *n.*
Albe (Duc d'), 148.
Alberoni (Giulio), 358.
Albert le Grand, 13.
Albornoz (Gil), 72.
Alcalá (Alfonso de), 141.
Alcalá (*Bible Polyglotte d'*), 141.
Alcalá (Jaime de), 133.
Alcalá Galiano (Antonio María de), 388.
Alcalá Yáñez y Ribera (Jerónimo), 350.
Alcalá y Herrera (Alonso de), 352.
Alcázar (Baltasar del), 188, 262.
Aldrete (Bernardo), 285.
Alemán (Mateo), 170, 214, 273-275.
Alexandre VI, 128.
Alexandre de Bernai, 58.
Alexandre (*Lettres de*), 59, 61.
Alexandre (*Libro de*), 21, 58, 59, 61, 74, 101.
Al-Gazâli, 12.
Aliaga (Luis de), 246.
Aljamia, 20-21.
'Alkamah, 8.
Al-Mansour, 18, 49.
Almeida (Juan de), 195.
Almería (*Chronique d'*), 33, 45.
Alphonse II d'Aragon, 28, 29.
Alphonse V d'Aragon, 106, 117, 122, 142.
Alphonse VI de Castille, 18.
Alphonse VII, 30, 31.
Alphonse VIII, 31.
Alphonse X (le Savant), 23, 28, 31, 35, 36, 37, 57, 60-66, 73, 76, 80, 85, 99, 121.
Alphonse XI, 76, 83, 85, 99.
Altabiskarko Cantua, 2.
Altamira y Crevea (Rafael), 432.
Al-Tufail, 12.

Álvarez (Leonor), 135.
Álvarez de Ayllón (Pero), 175.
Álvarez de Cienfuegos (Nicasio) 374.
Álvarez de Soria (Alonso), 276 *n.*
Álvarez de Toledo (Gabriel), 360.
Álvarez de Villasandino (Alfonso), 27, 31, 90, 93.
Álvarez Gato (Juan), 109.
Alvarez Quintero (Joaquín), 429.
Álvarez Quintero (Serafín), 429.
Álvar Fáñez, 18.
Amadís de Gaula, 69, 85, 90, 103, 104, 130-133, 238, 250, 380.
Amadís de Grecia, 103, 109.
Amalteo (Giovanni Battista), 197.
Amore (*Liber de*), 74.
Ana de Jesús (Sœur), 194.
Anales Toledanos, 59.
Andújar (Juan de), 106.
Ángeles (Juan de los), 210.
Angulo y Pulgar (Martín de), 299.
Anseïs de Carthage, 68.
Antonio (Nicolás), 210, 358.
Apollonio (*Libro de*), 21, 30, 36, 52-53, 56, 244.
Apulée, 141.
Arcayona (*Doncella de*), 21.
Arenal de García Carrasco (Concepción), 411-412.
Arévalo (Faustino), 11.
Argensola. Voir Leonardo de Argensola.
Argote de Molina (Gonzalo), 77, 79.
Argote y Góngora (Luis), 96, 153, 258, 279, 288, 290-302, 303, 304, 305, 307, 312, 322, 347, 355, 360.
Arguijo (Juan de), 305.
Arias Montano (Benito), 192, 210, 283.
Arioste, 151, 153, 180, 233, 256, 261.
Aristote, 141, 349.
Arjona (Juan de), 280.
Arjona (Manuel María de), 385.
Arolas (Juan), 394.
Arragel de Guadalajara (Rabbi Mosé), 113.
Ascoli (Prince d'), 157.
Asenjo Barbieri (Francisco), 118, 125, 128, 129, 142, 258, 378.
Asensio y Toledo (José María), 242.
Asumpció de madona Santa María (*Representació de*), 110.
Aubignac (Charles d'), 362.
Audigier (Vital d'), 270.
Augier (Emile), 398, 400.
Auguste, 5.
Augustin (Saint), 5, 9, 206.
Avellaneda (Alonso). Voir Fernández de Avellaneda.
Avellaneda (Gertrudis). Voir Gómez de Avellaneda.
Avempace, 12.
Avendaño (Francisco de), 181.
Averroës, 12-13.
Avicébron, 12, 18, 19.
Ávila (Juan de), 170, 208, 210.
Ávila y Zúñiga (Luis de), 167.
Avilés (*Fuero de*), 24.
Axúlar (Pedro de), 3.
Ayres (Philip), 350.
Aza (Vital), 428.
Azcárate (Gumersindo), 431.

B

Bade (Joce), 144.
Baena (Juan Alfonso de), 89, 90, 93.
Baist (Gottfried), 24, 58, 188.
Baladro del sabio Merlín, 133.
Balart (Federico), 430.
Balbus (L. Cornelius), 5.
Balbus (P. T. L. Cornelius), 5.
Balmes y Uspia (Jaime Luciano), 410-411.
Balzac (Honoré de), 421.
Bancés Candamo (Francisco Antonio de), 346.
Bandello (Matteo), 239.
Barahona de Soto (Luis), 199-200, 279, 434.
Barbey d'Aurevilly (Jules-Amédée), 321.
Barbier (Messinier), 144.
Barbosa (Arias), 140.
Barceló (Francisco), 115.
Barlaam et Josaphat (*Roman de*), 90.
Barrientos (Lope de), 89.
Barrio Angulo (Gabriel Pérez del), 245.
Barros (Alonso de), 228.
Bartrina (Joaquín María), 403-404.
Barzoyeh, 67.
Bassompierre (François de), 351.
Bataille de Karesme et de Charnage, 74.
Baudoin (Nicolas), 240.
Beaumarchais. Voir Céron de Beaumarchais.
Beaumont (Francis), 275.
Bechada (Grégoire de), 68.
Bécquer (Gustavo Adolfo), 401-403.
Bede, 42.
Bédier (Joseph), 17.

Beecher Stowe (Harriet Elizabeth), 395.
Béjar (Duc de), 191, 234.
Bello (Andrés), 3.
Bembo (Pietro), 143, 151, 154.
Benavente. Voir Quiñones de Benavente.
Bentley (Richard), 27.
Beragüe (Pedro de), 82.
Berceo (Gonzalo de), 28, 55-58, 66, 70, 73.
Beristain de Souza Fernández de Lara (José Mariano), 262 *n.*
Bermúdez (Jerónimo), 184, 315.
Bernáldez (Andrés), 138.
Berners (Lord), 134, 165, 295.
Bertaut (François), 382.
Bertaut (Jean), 162.
Berthaut (René), 165.
Bessarion (Jean de), 160.
Béziers (Raimond de), 67.
Bible [trad.], 61, 113.
Bickerstaffe (Isaac), 244, 339.
Blake (William), 403.
Blanco de Paz (Juan), 247.
Blanco y Crespo (José Maria), 385, 388-389.
Blasco Ibáñez (Vicente), 427.
Bocados de Oro, 59, 68, 174.
Boccace, 32, 79, 95, 104, 142, 318.
Boèce, 10, 85, 306.
Böhl de Faber (Juan Nicolás), 386.
Böhmer (Eduard), 172 *n.*
Boileau (Nicholas), 362, 363.
Boisrobert (François Le Métel), 39, 270, 342.
Boissier (Gaston), 6.
Bonilla (Alonso de), 307.
Bonilla y San Martin (Adolfo), 154 *n*, 434.
Bonium. Voir *Bocados de Oro*.
Borgia (Saint François), 153.
Boscán Almogaver (Juan), 96, 148-152, 153, 155, 156, 157, 161, 171, 174, 196, 199, 206, 214.
Bosso (Girolamo), 189.
Bossu (le Père), 362.
Bouhours (Dominique), 297, 353.
Bouterwek (Friedrich), 336.
Boyl Vives de Canesmas (Carlos), 253.
Brantôme (Pierre de Bourdeilles, seigneur de), 166, 303, 381.
Bredero (Gerbrand), 170.
Bretón de los Herreros (Manuel), 397.
Bridges (Robert), 340.
Bristol (Comte de), 339.
Brito (Álvaro de), 110.
Brunel (Antoine de), 335.
Brunetière (Ferdinand), 1.
Buenos Proverbios (*Libro de los*), 68.
Burke (Edmund), 132.
Burns (Robert), 117, 271.
Byron (Lord), 238, 321, 386, 387, 390, 391, 392, 402.

C

Caballero (Fernán), 406-407, 420.
« Caballero Cesáreo (El) », 117, 119, 120, 122.
Caballero de la clara estrella, 133.
Caballero del Febo, 238.
Cabanyes (Manuel de), 394.
Cabrerizo (Manuel), 386.
Cáceres y Espinosa (Pedro), 163.
Cadalso y Vázquez (José de), 369-370, 382.
Calderón de la Barca Henao de la Barreda y Riaño (Pedro), 79, 148, 232, 246, 258, 263, 267, 269, 271, 272, 288, 313, 320, 322, 323, 324, 325, 327-341, 347, 362, 366, 369, 393, 399.
Calisto y Melibea (*Comedia de*). Voir *Celestina*.
Calvin (Jean), 193.
Camoens (Luis de), 113, 143, 211, 279, 297.
Campoamor y Campoosorio (Ramón de), 414-416.
Camus (Jean-Pierre), 297.
Cancioneiro geral [de Garcia de Resende], 110, 211.
Cancioneiro portuguez da Vaticana, 66.
Cancionero de Baena, 21, 23, 30, 90-93, 117, 130.
Cancionero de Stúñiga, 106.
Cancionero de obras de burlas provocantes á risa, 106, 109.
Cancionero general [de Hernando del Castillo], 106, 112.
Canning (George), 66.
Cano (Alonso), 287, 288.
Cano (Melchor), 208.
Cano y Masas (Leopoldo), 428.
Cánovas del Castillo (Antonio), 405, 431.
Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, 65 *n*, 130.
Cañizares (José de), 360.

Capella (Marcien), 10.
Capmany y Montpalau (Antonio de), 383.
Caporali (Cesare), 244.
Carbonell (Pere Miguel), 94.
Cárdenas (Francisco de), 431.
Cardonne (Denis Dominique), 15.
Carillo (Alonso), 61, 113.
Carnero (Alonso), 329.
Caro (Rodrigo), 306.
Caron de Beaumarchais (Pierre-Augustin), 352, 374.
Carpio (Bernard del), 25, 32, 33, 37.
Carranza (Alonso de), 305.
Carranza (Bartolomé), 208.
Carrillo y Sotomayor (Luis de), 294, 301.
Cartagena (Alonso de), 113.
Carvajal, 107, 117.
Carvajal (Micael de), 144, 174-175, 183.
Carvajales. Voir Carvajal.
Casas (Bartolomé de las), 167.
Cascales (Francisco de), 299, 301.
Cassiodore, 10.
Castelar y Ripoll (Emilio), 412.
Castellanos (Juan de), 203.
Castelví (Francisco de), 115,
Castiglione (Baldassare), 143.
Castilla (*Crónica de*), 99.
Castilla (Francisco de), 162.
Castillejo (Cristóbal de), 143, 161-162, 174, 175.
Castillo (Hernando del). Voir *Cancionero general.*
Castillo Solórzano (Alonso de), 343, 350-351.
Castro (León de), 192, 193.
Castro y Bellvis (Guillén de), 253, 312-314, 326, 343, 344, 360.
Castro y Rossi (Adolfo de), 242, 306.
Catulle, 6, 305.
Caxton (William), 17, 68.
Cecchi (Giovanni Maria), 179, 180.
Celestina (*La*), 127, 129, 134-138, 250, 380.
Centlivre (Susanna), 339.
Centón Epistolario, 348-349.
Cejudo (Miguel), 187.
Cepeda y Guzmán (Carlos), 329.
Cervantes (Alonso de), 244.
Cervantes de Salazar (Francisco), 165.
Cervantes Saavedra (Miguel de), 1, 46, 52, 69, 71, 96, 102, 112, 142, 157, 163, 171, 172, 177, 178, 180, 181, 187, 191, 198, 200, 206, 213, 221-250, 255, 258, 261, 262, 264, 271, 272, 273, 274, 275, 289, 290, 296, 300, 311, 321, 325, 352, 354, 365, 381.
César, 141.
Céspedes y Meneses (Gonzalo de), 352.
Cetina (Gutierre de), 157-158.
Chacón (Antonio), 292.
Chamberi (Rufino de), 227.
Chapelain (Jean), 275.
Chariteo. Voir Gareth.
Charlemagne, 2, 11, 35, 37, 39.
Charles le Chauve, 24.
Charles-Quint, 138, 152, 158, 169, 184.
Chartier (Alain), 95.
Chasles (Philarète), 382.
Chateaubriand (François René de), 16, 123, 381, 386, 387.
Chaucer (Geoffrey), 30, 74, 75.
Chivers (Thomas Holley), 301.
Chorley (John Rutter), 271 *n*, 272.
Chrétien de Troie, 69.
Cicéron, 6.
Cid (*Crónica del*), 99.
Cid (*Poema del*), 25, 33, 35, 37, 38, 44-49, 52, 54, 120.
Cienfuegos. Voir Álvarez de Cienfuegos.
Cifar (*El Cavallero*), 68-69, 133.
Cisneros. Voir Ximénez de Cisneros.
Civillar (Pedro de), 115.
Claramonte y Corroy (Andrés), 317.
Clarín. Voir Alas.
Claude, évêque de Turin, 10.
Claudien, 151, 251.
Clavijo. Voir González de Clavijo.
Clavijo y Fajardo (José), 374.
Clément (Saint), 194.
Clément V, 20.
Clément (Louis), 166.
Cobos (Jerónimo de los), 191.
Codera y Zaydín (Francisco), 431.
Coello (Antonio), 345, 347.
Coleridge (Samuel Taylor), 354, 386, 389, 409.
Collot d'Herbois (Jean-Marie), 339.
Colmeiro (Manuel de), 431.
Coloma (Luis), 426.
Colomb (Christophe), 13, 138-139, 330.
Colón de Portugal (Álvaro), 189.
Colonna (Ascanio), 223.
Colonna (Fabrizio), 144.
Colonna (Vittoria), 144, 172.
Colonne (Guido delle), 100.

Columbarius (Julius). Voir López de Aguilar Coutiño.
Columelle, 8, 163.
Comella (Luciano Francisco), 378.
Concepción (Juan de la), 361.
Condé (Louis-Joseph, prince de), 381.
Conde (José Antonio), 14.
Contreras (Alonso de), 350.
Contreras (Juana de), 140.
Coran, 20, 21, 61.
Córdoba (Sebastián de), 214.
Corneille (Pierre), 39, 270, 313, 321, 324, 326, 330, 332, 333, 339, 360, 370.
Corneille (Thomas), 39, 338, 339, 342, 344, 345, 347.
Coronado de Perry (Carolina), 398.
Coronel (Pablo), 141.
Corral (Pedro del), 103, 118.
Corte-real (Jerónimo de), 211.
Cortés (Hernando), 167.
Costa (Joaquín), 431.
Cota de Maguaque (Rodrigo de), 107, 108, 119, 135.
Cotarelo y Mori (Emilio), 130, 316, 433.
Covarrubias y Horozco (Sebastián), 359.
Crashaw (Richard), 204, 206.
Crescimbeni (Giovanni), 362.
Croce (Benedetto), 138.
Croix (Saint Jean de la), 194, 207-208, 210.
Crónica general, 18, 63, 64, 99, 119, 120, 123.
Crotalón (*El*), 311, 351.
Crowne (John), 344.
Cruz (San Juan de la). Voir Croix.
Cruz y Cano (Ramón de la), 323, 374-375, 376, 429.
Cubillo de Aragón (Álvaro), 345.
Cuenca (Juan de), 93.
Cuervo (Rufino José), 348.
Cuesta (Teodoro), 23.
Cuestión de Amor, 138.
Cueto (Leopoldo A. de). Voir Valmar.
Cueva de la Garoza (Juan de), 182, 183-184, 185, 263, 268.
Cunninghame Graham (Mme), 204.
Cyrano de Bergerac (Savinien), 270.

D

Dalmase, 3.
Damase, 9.
Daniel de Morley, 20.
Dante, 10, 14, 32, 56, 88, 89, 93, 95, 142, 155, 417.
Danvila y Collado (Manuel), 431.
Danza de la Muerte, 82, 93-94.
Dascanio (Jusquín), 142.
Dávalos (Francisco), marquis de Pescara, 144.
Davidson (John), 66.
Debate entre el agua y el vino, 54.
Dechepare (Bernard), 3.
Defoe (Daniel), 236, 354.
Delicado (Francisco), 169.
Denis de Portugal, 28, 36.
Descartes (René), 361.
Diamante (Juan Bautista), 333, 345, 346, 360.
Diario de los Literatos de España, 363.
Diaz (Francisco), 228.
Diaz (Juan), 168.
Diaz de Mendoza (Ruy), 93.
Diaz del Castillo (Bernal), 167-168.
Diaz Gámez (Gutierre), 101, 103, 362.
Diaz Tanco de Fregenal (Vasco), 175.
Dickens (Charles), 422, 423.
Diderot (Denis), 372.
Dieulafoy (Joseph-Armand-Marie-Michel), 404.
Diez Mandamientos (*Los*), 59.
Diez Serra (Narciso Saenz), 399.
Dieze (Johan Andreas), 366.
Disputa del alma y el cuerpo, 53-54.
Dobson (Austin), 16.
Doce Sabios (*Libro de los*), 60.
Doctrina (*Tratado de la*), 82.
Dominicus Gundisalvi. Voir Johannes Hispalensis.
Donoso Cortés (Juan), 409-410.
Doré (Gustave), 395.
Dorimond (Louis), 321.
D'Ouville (Antoine Le Métel), 39, 270, 338, 350.
Dozy (Reinhart Pieter Anne), 51.
Du Bartas (Guillaume de Saluste), 280.
Du Bellay (Joachim), 173.
Ducas (Demetrio), 141.
Duhalde (Louis), 2.
Dumas (Alexandre), père, 258, 267, 381, 408.
Dumas (Alexandre), fils, 398.
Duque de Estrada (Diego), 350.
Durán (Agustín), 87, 118, 121, 272, 386.

E

Eannes. Voir Yáñez.
Echegaray (José de), 400, 427-428.
Elche (*Misterio de*), 110-111.

Encina (Juan del), 108, 109, 128-130, 144, 147, 148, 174, 176, 262.
Encinas (Francisco de), 171.
Enríquez del Castillo (Diego), 114.
Enríquez de Zúñiga (Juan), 214.
Enríquez Gómez (Antonio), 351.
Epitome Imperatorum, 11.
Erasme, 11.
Ercilla y Zúñiga (Alonso de), 195, 201-203.
Escavias (Pedro de), 115.
Eschyle, 341.
Escobar (Juan de), 117.
Escobar (Luis de), 164.
Escribá (Comendador de), 329.
Espéculo (*El*), 61.
Espinel. Voir Martínez Espinel.
Espinosa (Diego de), 223.
Espinosa (Pedro de), 188, 279, 291.
Espinosa Medrano (Juan de), 300.
Espronceda (José de), 389-393, 398.
Esquilache (Prince de), 306.
Estébanez Calderón (Serafín), 405, 406-407.
Estebanillo González (*Vida y hechos de*), 350, 353 *n*.
Estella (Diego de), 210.
Eugène (Saint), 10.
Euloge (Saint), 18.
Euripide, 150, 174, 194, 341.

F

Fadrique (L'Infant), 67, 74.
Faria y Sousa (Manuel de), 196, 198, 297, 298.
Farinelli (Arturo), 272 *n*.
Fazzio (Bartolomeo), 113.
Feijóo y Montenegro (Benito Jerónimo), 364, 367.
Feliú y Codina (José), 428.
Fénelon (François de Salignac de la Mothe), 357.
Ferdinand (Saint), 59, 76.
Fernández (Alonso), 247.
Fernández (Garci), 37.
Fernández (Jerónimo), 169.
Fernández (Juan), 72.
Fernández (Lucas), 130, 174, 262.
Fernández (Sebastián), 176.
Fernández de Andrada (Pedro), 306.
Fernández de Avellaneda (Alonso), 214, 246, 247, 248, 365.
Fernández de Constantina (Juan), 106.
Fernández de León (Melchor), 329.
Fernández de Moratín (Leandro), 178, 376-377, 378, 382, 387, 393, 397.
Fernández de Moratín (Nicolás Martín), 369.
Fernández de Oviedo y Valdés (Gonzalo), 167.
Fernández de Palencia (Alfonso), 107, 114, 141.
Fernández de San Pedro (Diego), 133, 134, 380.
Fernández de Tolède (Garci), 64.
Fernández de Villegas (Pedro), 141, 142.
Fernández Duro (Cesáreo), 431.
Fernández-Guerra y Orbe (Aureliano), 24, 197, 242, 306, 432.
Fernández Vallejo (Felipe), 42.
Fernández y González (Francisco), 432.
Fernández y González (Manuel), 408.
Fernán González (*Poema de*), 32, 33, 39, 58-59.
Ferrandes de Jerena (Garci), 30, 90.
Ferrari (Emilio), 430.
Ferreira (Antonio), 184.
Ferrús (Pero), 92.
Ferruz (Juan Jaime), 175.
Fichte (Johann Gottlieb), 232.
Field (Nathaniel), 240.
Fielding (Henry), 244.
Figueroa (Diego de), 345.
Figueroa (Francisco de), 198-199.
Figueroa y Córdoba (José de), 345.
Fita y Colomé (Fidel), 432.
FitzGerald (Edward), 338.
Flamini (Francesco), 151, 155.
Flaubert (Gustave), 307, 321.
Fletcher (John), 240, 244, 275, 352.
Flores de Filosofía, 68.
Flores (Juan de), 142.
Florisel de Niquea, 103.
Fonseca (Antonio de), 156.
Fonseca (Cristóbal de), 143.
Forner (Juan Bautista Pablo), 371-372.
Foulché-Delbosc (Raymond), 94 *n*, 97, 126, 127, 134, 135, 136, 200, 203 *n*, 217 *n*, 222, 243 *n*, 249, 293, 374, 381.
Fox (Charles), 263.
Fox (George), 172.
Fox Morcillo (Sebastián), 218.
Foy d'Agen (*Vie de sainte*), 38.
France (Anatole), 27.
Frédéric II, 32.
Frédéric Barberousse, 32.

Frere (John Hookham), 388.
Froissart (Jean), 103.
Froude (James Anthony), 206.
Fuensanta del Valle (Marquis de la), 178.
Fuentes (Alonso de), 117.
Fuero Juzgo, 59.
Furtado de Mendoza (Diego), 28.

G

Galba. Voir Gralla.
Galimar, 8.
Galindo (Beatriz), 140.
Galland (Antoine), 15.
Gallardo (Bartolomé José), 329 *n*, 404.
Gálvez de Montalvo (Luis), 214, 226.
Gallego (Juan Nicasio), 385.
Gallinero (Manuel), 363.
Gambetta (Léon), 412.
Ganivet (Ángel), 426.
Garay (Blasco de), 182.
Garay de Monglave (François Eugène), 2, 3.
García (Sancho), 37.
García Arrieta (Agustín), 243.
García Asensio (Miguel), 371.
García de la Huerta y Muñoz (Vicente Antonio), 370.
García de Santa María (Álvar), 99.
García Gutiérrez (Antonio), 396.
García Icazbalceta (Joaquín), 201.
García Tassara (Gabriel), 396.
Garcilaso. Voir Vega.
Gareth (Benedetto), 142.
Garin le Loherain, 47.
Gatos (*Libro de los*), 89.
Gautier d'Aragon, 35.
Gautier de Coinci, 57, 58, 66.
Gautier de Lille, 58.
Gautier (Théophile), 381.
Gay (John), 371.
Gayangos y Arce (Pascual de), 69, 78, 131, 241, 432.
Gentil (Bertomeu), 142.
Georges de Trébizonde, 106.
Geraldino (Alessandro), 140.
Geraldino (Antonio), 140.
Gérard de Crémone, 20,
Gesta Romanorum, 52.
Giancarli (Gigio Arthenio), 179.
Gibbon (Edward), 6, 8, 21, 347.
Gilibert l'Universel, 42.
Gil Polo. Voir Polo.
Gil y Carrasco (Enrique), 407-408.
Girard d'Amiens, 39.
Girón (Diego), 189, 191.
Girón de Rebolledo (Ana), 153.
Gladstone (William Ewart), 412.
Godos (*Estoria de los*), 59.
Goethe (Johan Wolfgang von), 230, 237, 248, 272, 281, 331, 333, 374.
Goizcueta (José María), 3.
Gómez (Ambrosio), 56.
Gómez (Diego), 115.
Gómez (Pascual *ou* Pero), 61, 67, 71.
Gómez de Avellaneda (Gertrudis), 397-398.
Gómez de Cibdareal (Fernán). Voir *Centón Epistolario*.
Gómez de Tejada de los Reyes (Cosme), 135.
Gómez de Quevedo y Villegas (Francisco), 89, 170, 195, 196, 197, 242, 270, 288, 299, 307-312, 315, 316, 327, 352, 359, 366, 370, 393.
Gómez de Toledo (Gaspar), 137.
Gondomar (Comte de), 331.
Góngora. Voir Argote y Góngora.
Gonzaga (Giulia), 172.
González (Diego Tadeo), 370, 374, 382.
González (Tomás), 222.
González de Clavijo (Ruy), 101.
González del Castillo (Juan Ignacio), 376.
González de Mendoza (Pedro), 28.
González de Salas (Jusefe Antonio), 349.
Gonzalve de Cordoue, 138, 143, 167.
Gosse (Edmund), 16.
Gower (John), 92.
Gozzi (Carlo), 340, 344, 345.
Gracián (Jerónimo), 204.
Gracian y Morales (Baltasar), 353-355, 381.
Grajal (Juan), 192.
Gralla (Johan de), 133.
Granada (Luis de), 208-209, 210, 247, 355, 418.
Gran Conquista de Ultramar, 67-68.
Gravina (Vincenzo), 362.
Gray (Thomas), 280.
Grégoire (Saint), 10.
Grillparzer (Franz), 245, 272.
Grosseteste (Robert), 53.
Groussac (Paul), 247.
Guarda (Estevam da), 30.
Guerra y Ribera (Manuel de), 335.
Guevara (Antonio de), 165-166, 171, 295, 380.
Guevara (? Fernando de), 126.
Guevara (Luis de). Voir Vélez de Guevara.
Guillaume de Lorris, 95.

Guillaume de Machault, 95.
Guillaume de Poitiers (Comte), 115.
Guillaume de Tyr, 67.
Guillén de Segovia (Pero) 113.
Guimerá (Ángel), 428.
Guttery (Seigneur de), 166.
Guyon (Mme), 357.

H

Hadrien, 5.
Haller (Joseph), 183.
Hamuzasbian (Kapriel), 165 *n.*
Hardy (Alexandre), 270.
Haro (Luis de), 162.
Haro (Comte de), 191.
Hartmann (K. A. Martin), 43.
Hartzenbusch (Juan Eugenio), 89, 185, 396.
Hastings (Francis), 285.
Hauréau (Barthélemy-Jean), 54.
Hauteroche (Noël de Breton, sieur de), 338.
Hazlitt (William), 227, 264.
Hazn (Ibn), 12, 19.
Hebreo (León). Voir Abarbanel.
Heiberg (Johan Ludwig), 340.
Heine (Heinrich), 12, 66, 391, 402.
Héliodore, 141, 249, 261.
Henley (William Ernest), 16.
Henri II, 83, 86.
Henri III, 83, 86.
Henri de Seyne, 19.
Herbelot (Barthélemy d'), 15.
Herbert (George), 172.
Heredia (José María de), 397.
Heredia (José Maria de), de l'Académie française, 49, 168, 397.
Hermann le Dalmate, 20.
Hernández (Alonso), 143.
Hernaut de Belaunde, 39, 59.
Herrera (Antonio de), 240.
Herrera (Fernando de), 143, 149, 156, 158, 189-192, 234, 235, 292, 293.
Herrera (Gabriel Alonso de), 163.
Herrick (Robert), 279.
Hervás y Cobo de la Torre (José Gerardo de), 363-364.
Hervás y Panduro (Lorenzo), 378-379.
Hillebrand (Karl), 296.
Hinojosa (Eduardo de), 432.
Hofmann (Conrad), 118.
Hoffmann (E. T. Wilhelm), 402.
Holberg (Ludwig), 246, 344.
Holland (Lord), 263, 272, 388.
Horace, 194, 201.
Hosius, 9.
Hoz. Voir La Hoz.
Hozes y Córdoba (Gonzalo de), 292.
Hroswitha, 12.
Huarte (Juan de Dios), 218.
Hübner (Emil), 9, 411, 432.
Huerta y Vega (Francisco Manuel de), 363.
Huet (Pierre-Daniel), 15.
Huete (Jaime de), 146, 175.
Hugo (Abel), 16, 381.
Hugo (Victor), 3, 16, 49, 119, 120, 244, 327, 381, 413.
Humboldt (Alexander von), 217.
Humboldt (Wilhelm von), 230.
Hunain ibn Ishâk al-Ibadi, 59, 68.
Hurtado (Luis), 131, 132, 175, 176.
Hurtado de Mendoza (Antonio), 323, 327.
Hurtado de Mendoza (Diego), 80, 150, 158, 159-161, 170, 199, 200, 215-217, 223, 242, 302, 311, 347.
Hurtado de Mendoza (Garcia), 203.
Huysmans (Joris-Karl), 206.
Hyginus (Gaius Julius), 5.

I

Ibsen (Henrik), 428.
Iglesias de la Casa (José), 374.
Ignace de Loyola (Saint), 4, 133, 203.
Imperial (Francisco), 92-93
Iniguez de Medrano (Julio), 240.
Intronati (Les), 179.
Iranzo (*Crónica de hechos del Condestable Miguel Lucas de*), 115, 177.
Iriarte y Oropesa (Tomás de), 277, 371.
Isaac le Martyre, 18.
Isidore de Séville (Saint), 10, 85.
Isidore de Béja, 11.
Isla (José Francisco de), 366-369.
Isselt (Michel ab), 19.

J

Jacapone da Todi, 30.
Jacques (Saint), 308-309.
Jáuregui. Voir Martinez de Jáuregui.
Jean I, 83, 86.
Jean II, 97.
Jean II (*Crónica de*), 96.
Jean de Meung, 95.
Jean de Navarre, 35.
Jiménez de Enciso (Diego), 323.

Jiménez de Rada (Rodrigo), 35, 59, 62, 63.
Jiménez de Urrea (Jerónimo), 153, 159 *n*.
Jiménez de Urrea (Pedro Manuel), 126-127.
Jiménez Patón (Bartolomé), 294 *n*, 302.
Johannes Hispalensis, 18.
Johnson (Samuel), 132, 150.
Jonson (Ben), 240, 274, 331.
José (*Poema de*). Voir *Yúçuf*.
Josèphe, 141, 160.
Jove-Llanos (Gaspar Melchor), 372-373, 374, 376, 383.
Juan Alfonso, 78.
Juan Lorenzo, 58, 59.
Juan Manuel (L'Infant), 17, 64, 74, 76-80, 90.
Judah ben Samuel le Lévite, 12, 13, 14, 18, 41.
Jules III, 160.
Jurien de la Gravière (J.-P. Edmond), 224.
Juvénal, 142.
Juvencus, 8.

K

Kalilah et Dimnah, 17, 61, 67.
Killigrew (Thomas), 338, 339.
Klein (Julius Leopold), 271.
Knowles (James Sheridan), 397.

L

Labiche (Eugène), 375.
Lachaussée (Pierre-Claude Nivelle de), 361.
Lafayette (Mme de), 377.
La Fontaine (Jean de), 76, 371.
Laguna (Andrés de), 163-164.
La Hoz (Juan Claudio de), 346.
Lamartine (Alphonse de), 400.
Lamb (Charles), 248, 389.
Lambert le Tort, 58.
Lamberto (Alfonso), 247.
Lancelot (Claude), 350.
Landor (Walter Savage), 236.
Lang (Andrew), 16.
Lang (Henry R.), 33.
Lanson (Gustave), 295, 381 *n*.
Lapidario (*El*), 61.
La Rochefoucauld (François, duc de), 354.
Lara (*Cantar de los Infantes de*), 25, 32, 49-50.
Larra (Mariano José de), 91, 404-405.
Lasala (Manuel), 371.
Lastanosa (Vincencio Juan), 353.
La Taille (Jean de), 166, 362.
Latini (Brunetto), 33, 61, 67, 70.
Latour (Antoine Tenant de), 190.
Latrocinius, 9.
Lauro (Pietro), 169 *n*.
La Vernade (Georges de), 138.
Lazarillo de Tormes (*La vida de*), 76, 169, 380.
Lebrija. Voir Nebrija.
Leconte de Lisle (Charles-Marie), 49.
Ledesma Buitrago (Alonso de), 306.
Leiva (Diego de), 215, 216.
Leloaren Cantua, 2.
Lemos (Comte de), 255, 289, 323.
Lena. Voir Rodriguez de Lena.
León (Luis de). Voir Ponce de León.
Leonardo de Albión (Gabriel), 289.
Leonardo de Argensola (Bartolomé), 247, 262, 288-290, 349.
Leonardo de Argensola (Lupercio). 186-187, 283, 288, 289.
León y Mansilla (José), 360.
Leopnrdi (Giacomo), 391, 394, 417.
Le Sage (Alain-René), 39, 271, 274, 277, 296, 339, 368, 369.
Lessing (Gotthold Ephraim), 275, 365, 366.
Lewes (George Henry), 272.
Lewis (Matthew Gregory), 384.
Lidforss (Volter Edvard), 41.
Limoges (Jean de), 94.
Linné (Carl), 364.
Liñán de Riaza (Pedro), 279.
Liñán y Verdugo (Antonio), 351.
Lipse (Juste), 307.
Lista y Aragón (Alberto), 180, 385, 389.
Llaguno y Amirola (Eugenio), 362.
Loaysa (Jofre de), 64.
Lobeira (Joham de), 130.
Lobo (Eugenio Gerardo), 360.
Lobón de Salazar (Francisco), 367.
Lo Frasso (Antonio), 214.
Lokmân, 371.
Longfellow (Henry Wadsworth), 113, 336.
Longuyon (Jacques de), 95.
Lope de Moros. Voir Moros.
Lope de Vega. Voir Vega Carpio.
López de Aguilar Coutiño (Francisco), 259.
López de Ayala (Adelardo), 398-399.
López de Ayala (Pero), 3, 70, 83-86, 87, 92, 99, 100, 122, 130.
López de Corelas (Alonso), 164.

López de Cortegana (Diego), 141.
López de Gómara (Francisco), 167, 168.
López de Hoyos (Juan), 222, 223.
López de Mendoza. Voir Santillana.
López de Sedano (Juan Josef), 187, 196, 277.
López de Toledo (Diego), 141.
López de Úbeda (Francisco), 275-276.
Lopez de Ubeda (Juan), 279.
López de Ulhoa, 37.
López de Velorado (Juan), 99.
López de Vicuña (Juan), 292.
López de Villalobos (Francisco), 141, 164, 174.
López de Vivero Palacios Rubios (Juan), 164.
López de Yanguas (Hernán), 174, 335.
López Ferreiro (Antonio), 432.
López Pinciano (Alonso), 285-286.
Lorenzana y Buitrón (Francisco Antonio), 11.
Lucain, 5, 8, 96, 305.
Lucas de Tuy, 63.
Lucena (Juan de), 113-114.
Luçidario (*El*), 67.
Lucien, 171.
Lucinianus, 10.
Luján (Pedro de), 168.
Luján de Saavedra. Voir Martí.
Lulle (Raymond), 67, 74, 77, 78.
Luna (Álvaro de), 28, 95, 113.
Luna (*Crónica de Don Álvaro de*), 99.
Luna (Juan de), 170.
Luzán Claramunt de Suelves y Currea (Ignacio), 361-363, 369, 374, 387.
Lyly (John), 295.
Lytton (Edward, lord), 397.

M

Mabbe (James), 273, 274.
Macaulay (Lord), 204.
MacColl (Norman), 329 *n.*
Machiavel (Niccolò), 285.
Macias, *o namorado*, 90-91.
Macias Picavea (Ricardo), 427.
Madrid (Francisco de), 142.
Magos (*Misterio de los Reyes*), 25, 33, 41-44.
Mahomet-el-Xartosse, 21.
Maïmonide, 13-14.
Mainet, 38.
Máinez (Ramón León), 247.
Malara (Juan de), 182-183, 189.
Maldonado (López), 228, 279.
Malherbe (François de), 295.
Malón de Chaide (Pedro), 143, 209-210.
Mandeville (John), 33.
Manoel de Portugal, 145.
Manrique (Gómez), 107, 109-111, 113, 128, 262.
Manrique (Jorge), 93, 111-113, 126, 127, 387.
Manto (*Pleito del*), 109.
Map (Walter), 30.
Marcabru, 30.
Marc-Aurèle, 6.
Marcela de San Félix (Sœur), 257, 260.
March (Auzias), 149, 154, 211.
Marche (Olivier de la), 158.
María de Jesús de Ágreda (Sœur), 357.
María del Cielo (Sœur), 360.
María Egipciacqua (*Vida de Santa*), 36, 52, 53.
Mariana (Juan de), 60, 76, 282-284, 288, 347, 432.
Marie de France, 69.
Marineo (Lucio), 140.
Marino (Giovanni Battista), 294, 296.
Marlowe (Christopher), 231.
Márquez (Juan), 285.
Martí (Juan), 247, 274, 275.
Martí (Ramón), 21.
Martial, 5, 6.
Martin de Cordoue, 64.
Martin de Dumi (Saint), 10.
Martinez (Fernán), 63.
Martinez de Cantalapiedra (Martin), 192.
Martinez de Jáuregui (Juan), 297, 299, 305, 315.
Martinez de la Rosa (Francisco de Paula), 386-387.
Martinez de Medina (Gonzalo), 93.
Martinez de Toledo (Alfonso), 104, 137.
Martínez Espinel (Vicente), 276-277, 368.
Martinez Salafranca (Juan), 363.
Mártir de Anghiera (Pedro), 140.
Martorell (Joannot), 133.
Mascó (Domingo), 110.
Masdeu (Juan Francisco), 379.
Massinger (Philip), 245.
Matos Fragoso (Juan de), 229, 345.
Max-Müller (Friedrich), 378.
Mayáns y Siscar (Gregorio), 365, 367.

Medina (Bartolomé de), 193.
Medina (Francisco de), 190, 235.
Medina (Vicente), 431.
Medina Sidonia (Duc de), 233, 246.
Mejia (Hernán), 109.
Mejia (Pedro), 117, 167. Voir aussi « Caballero Cesáreo ».
Mejia de la Cerda (Licencié), 315.
Mela (Pomponius), 8.
Mele (Eugenio), 154 *n*.
Meléndez Valdés (Juan), 373-374, 383, 387.
Mello (Francisco Manoel de), 348.
Mena (Juan de), 89, 94, 96-98, 99, 107, 108, 109, 110, 113, 135, 144, 296.
Mendoza (Diego de). Voir Hurtado de Mendoza.
Mendoza (Iñigo de), 125.
Mendoza Barros (Diego de), 262.
Mendoza y Luna (Juan de), 199.
Menéndez Pidal (Ramón), 32, 44, 48, 50, 64, 118, 119, 120, 433-434.
Menéndez y Pelayo (Marcelino), 16, 35, 86, 118, 125, 136, 172 *n*, 247, 312, 319, 394, 433.
Meres (Francis), 209.
Mérimée (Ernest), 198.
Mérimée (Prosper), 66, 381, 396.
Mesonero Romanos (Ramón de), 336, 405-406.
Métastase (Pietro), 371.
Michaëlis de Vasconcellos (Mme), 34 *n*, 52, 157.
Middleton (Thomas), 240, 244.
Milá (Leonor), 189.
Milá y Fontanals (Manuel), 33 *n*, 36, 118, 121, 122, 123, 394, 432.
Mill (John Stuart), 388.
Millán (Saint), 10.
Milton (John), 280, 361, 390.
Mingo Revulgo (*Coplas de*), 108.
Mira de Amescua (Antonio), 314, 322-323, 331, 332, 333, 343, 346.
Miranda (Luis de), 180.
Moïse ben Nahman, 14.
Molière, 39, 271, 321, 339, 343, 352, 371, 376, 381.
Molina (Juan), 168.
Molinier (Guilhem), 129.
Molinos (Miguel de), 356-357.
Moncada (Francisco de), 347.
Moncayo (Pedro de), 254.
Mondéjar (Marquis de), 358, 365.
Monroy y Silva (Cristóbal de), 323.
Montaigne (Michel de), 143, 166, 168, 359.
Montalbán (Alvaro de), 135.
Montalbán (Juan). Voir Pérez de Montalbán.
Montalvo. Voir Rodríguez de Montalvo.
Montemôr (Jorge), 113, 211-213, 226.
Montesino (Fray Bugeo), 109.
Montesinos (Ambrosio), 122, 215.
Montesquieu (Baron de), 250, 370.
Montfleury (Antoine Jacob), 322, 345.
Monti (Giulio), 369.
Montiano y Luyando (Agustin), 359, 365.
Montoro (Antón de), 107, 108, 110.
Moraes Cabral (Francisco de), 131, 132, 169.
Morales (Ambrosio de), 215.
More (Thomas), 189.
Morel-Fatio (Alfred), 54, 90, 94 *n*, 96 *n*, 170, 381 *n*.
Moreno López (Eugenio), 392 *n*.
Moreto y Cavana (Agustin), 267, 271, 342-344, 347.
Morillo (Gregorio), 280.
Morley (John), 355.
Moros (Lope de), 54, 55.
Mosquera de Figueroa (Cristóbal), 191, 233.
Mousa, 8, 18.
Mozart (J. C. Wolfgang Amadeus), 320, 321.
Muhammad Rabadán, 21.
Mummolin (Saint), 24.
Muntaner (Ramón), 347.
Muñón (Sancho), 137.
Muratori (Lodovico), 361.
Musæus, 151.
Musset (Alfred de), 391.

N

Naharro (Pedro), 181, 221.
Nájera (Esteban de), 118, 162, 164.
Nasarre y Férruz (Blas Antonio), 365, 369.
Nat de Mons, 65.
Natas (Francisco de las), 175.
Navagiero (Andrea), 142.
Navarrete y Ribera (Francisco de), 352.
Navarro. Voir Naharro.
Navarro Villoslada (Francisco), 408.
Nazeri de Ganassa (Alberto), 219.
Nebrija (Antonio de), 87, 124, 141.
Nebrija (Francisca de), 141.
Negueruela (Diego de), 180.
Newman (John Henry, cardinal), 388.

Newton (Isaac), 359.
Nieremberg (Juan Eusebio), 143, 355.
Nifo (Francisco Mariano), 329.
Niño (Pero), 101.
North (Thomas), 166, 295.
Nouveau Testament (Première impression du texte grec), 141.
Nucio (Martin), 118.
Núñez de Arce (Gaspar), 429-430.
Núñez de Guzmán (Hernán), 97, 141, 164, 182.
Núñez de Oria de Casarrubias del Monte (Francisco), 281.
Núñez de Villaizán (Juan), 86.

O

Obregón (Antonio de), 142.
Ocampo (Florián de), 64, 65, 166-167.
Ocaña (Francisco de), 279.
Ochoa (Juan), 427.
Odoar, 24.
Odo de Cheriton, 90.
Ojeda (Diego de), 280.
Olid (Juan de), 115.
Oliva. Voir Pérez de Oliva.
Olivares (Comte-duc d'), 292, 303.
Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe, 133.
Omerique (Hugo de), 358.
Oña (Pedro de), 203.
Oppas, 8.
Orose, 9-10.
Orozco (Sebastián de), 175, 176, 180, 181.
Ortega de Úbeda (Melchor), 132.
Ortiz (Agustín), 175.
Osorio (Rodrigo), 233.
Oton de Granson, 95.
Otway (Thomas), 308.
Oudin (César), 239.
Oviedo. Voir Fernández de Oviedo.

P

Pacheco (Francisco), 182, 191.
Pacheco de Narváez (Luis), 308.
Padilla (Juan de), 125-126.
Padilla (Pedro de), 225, 228, 279.
Páez de Ribera (Ruy), 168.
Palacios Rubios. Voir López de Vivero.
Palacio Valdés (Armando), 424-425.
Palau (Bartolomé), 143, 175, 183.
Palencia. Voir Fernández de Palencia.
Palmerín de Inglaterra. Voir Moraes Cabral.
Palmerín de Oliva, 169.
Pamphilus Maurilianus, 74.
Panadera (*Coplas de la*), 97, 107.
Paravicino y Arteaga (Hortensio Félix), 304, 328, 367.
Parcerisa (Francisco Javier), 411.
Pardo Bazán (Mme), 23, 425-426, 427.
Paredes (Alfonso de), 61, 67.
Paredes (Comte de), 107.
Paris (Gaston), 3, 39, 49, 51, 68.
París y Viana (*Historia de los amores de*), 21.
Partidas (*Las Siete*), 30, 62-63.
Pastor Díaz (Nicomedes), 394.
Patmore (Coventry), 208, 418.
Paulus Alvarus de Cordoue, 17, 18, 19.
Payne (Robert), 92.
Paz y Mélia (Antonio), 433.
Pedramigo de Sevilha, 36.
Pedraza (Juan de), 175, 180.
Pedro (Dom), connétable de Portugal, 98-99, 116, 211.
Pélage, 8.
Pellicer (Casiano), 328.
Pellicer de Salas y Tovar (José), 62, 89, 299.
Per Abbat, 45.
Pereda (José María de), 420-421, 427.
Pereira (Gómez), 218.
Perés (Ramón Domingo), 431.
Pérez (Alonso), 213.
Pérez (Andrés), 275.
Pérez (Antonio), 281-282, 380.
Pérez (Suero), 64.
Pérez de Guzmán (Fernán), 100-101, 138, 152, 175.
Pérez de Hita (Ginés), 123, 277, 380.
Pérez del Pulgar (Hernando), 138.
Pérez de Montalbán (Juan), 185, 196, 261, 263, 312, 315-316, 317 *n*, 326, 336.
Pérez de Moya (Juan), 217.
Pérez de Oliva (Fernando), 164.
Pérez Galdós (Benito), 421-423, 424.
Pérez Pastor (Cristóbal), 434.
Pérez Pujol (Eduardo), 432.
Perron le Hayer (Sieur du), 349 *n*.
Peseux-Richard (H.), 415.
Pétrarque, 126, 142, 149, 151, 154, 155, 261.
Petrus Alphonsus, 17, 74.
Phèdre, 371.
Philippe IV, 287, 288, 345, 356.
Philippe V, 358, 359.
Picaud (Aimeric), 34.

Picón (Jacinto Octavio), 427.
Pidal (Pedro José, marquis de), 52, 349.
Pie II, 106.
Pierre IV, 60.
Pierre le Cruel, 81, 83, 86.
Pierre le Vénérable, 20, 21.
Piferrer y Fabregas (Pablo), 411.
Pindare, 194.
Pineda (Pedro de), 214.
Pinheiro de Vega (Tomé), 242.
Pitillas (Jorge). Voir Hervas y Cobo de la Torre.
Plácido. Voir Valdés (Gabriel de la Concepción).
Platir (*Crónica del muy valiente*), 169.
Platon, 166, 167.
Plaute, 141, 174, 178, 218.
Plutarque, 100, 141.
Poe (Edgar Allen), 301.
Poggio, 29.
Polendo, 169 *n*.
Polindo (*Don*), 169 *n*.
Polo (Gaspar Gil), 213, 261.
Polo (Marco), 101.
Polo (Salvador Jacinto), 352.
Ponce (Bartolomé), 214.
Ponce de León (Luis), 57, 143, 188, 192-194, 204, 205, 210, 355, 365, 394, 417, 418.
Ponson du Terrail (Pierre-Alexis de), 408.
Ponte (Pero da), 36.
Pope (Alexander), 280.
Poridat de las Poridades, 60.
Portas (Bonastruc de). Voir Moïse ben Nahman.
Potho de Prüffling, 57.
Pouchkine (Alexandre), 391.
Prete Jacopin. Voir Haro (Comte de).
Primaleón, 169.
Prince Noir (Le), 83.
Priscillien, 9.
Proaza (Alonso de), 135.
Proverbios en rimo del sabio Salomón, rey de Israel, 70.
Proverbios (*Libro de los buenos*), 68.
Provincial (*Coplas del*), 107, 109.
Prudence (Saint), 10.
Prudence, 7, 10.
Puig (Leopoldo Jerónimo), 363.
Pulci (Luigi), 11.
Pulgar (Hernando del), 107, 108, 138.
Purser (William Edward), 169 *n*.
Puymaigre (Théodore-Joseph Boudet de), 32, 56.

Q

Quadrado (José María), 411.
Querellas (*Libro de las*), 62.
Querol (Vicente Wenceslao), 403.
Quevedo. Voir Gómez de Quevedo.
Quinault (Philippe), 39, 339.
Quintana (Manuel José), 382-385, 387, 403, 429.
Quintilien, 5, 6, 21.
Quiñones (Suero de), 103, 106.
Quiñones de Benavente (Luis), 246, 323.

R

Rabelais (François), 1.
Racan (Marquis de), 381.
Racine (Jean), 360, 362, 369, 370.
Ramirez de Prado (Lorenzo), 329.
Ramos del Manzano (Francisco), 359.
Ranieri (Antonio Francesco), 179.
Rapin (René), 362.
Rasis, 85.
Raymond, archevêque de Tolède, 19,
Razón feita d'Amor, 36, 54, 55.
Rebolledo (Comte Bernardino de), 143, 306.
Regnier (Mathurin), 208.
Reina (Cassiodoro), 284.
Reina (Manuel), 430.
Reinoso (Félix José), 385.
Remón (Alonso), 317.
Rennert (Hugo Albert), 91, 92, 188, 214.
Retz (François-Paul de Gondi, cardinal de), 381.
Revelación de un Ermitaño, 82.
Revilla (Manuel de), 320, 408.
Rey de Artieda (Andrés), 181, 185, 262.
Reyes (Matías de los), 317.
Reyes (Pedro de los), 203.
Rhua (Pedro de), 165.
Ribeiro (Bernardim), 211, 212.
Richard Cœur-de-Lion, 13.
Rioja (Francisco de), 306.
Rios (José Amador de los), 32, 349.
Rios (Nicolás de los), 251.
Riquier (Guiraut), 65.
Rivadeneyra (Pedro de), 285.
Rivas (Duc de), 387-388.
Rivers (Lord), 68.
Rixa animi et corporis, 53, 82.
Robertus Retinensis, 20, 21.
Robles (Juan de), 349.
Roca y Cornet (Joaquin), 394.
Roca y Serna (Ambrosio), 304.
Rodéric, 8, 17, 22.

Rodrigo (*Cantar de*), 50-52, 121.
Rodríguez de la Cámara (Juan), 90, 91-92, 98, 117, 126.
Rodríguez de Lena (Pero), 103.
Rodríguez de Montalvo (García), 130.
Rodríguez del Padrón. Voir Rodríguez de la Cámara.
Rodríguez Marín (Francisco), 200, 276 *n*, 434.
Rodríguez Rubí y Díaz (Tomás), 397.
Rogel de Grecia, 103.
Rojas (Fernando de), 135, 136, 137.
Rojas Villandrando (Agustín de), 219, 220.
Rojas Zorrilla (Francisco de), 89, 271, 288, 314, 334, 341-342, 347.
Roland (*Chanson de*), 33, 37, 38, 44, 47.
Romancero general, 87, 117, 278.
Romances, 15-16, 87, 115-125.
Romero de Cepeda (Joaquín), 186.
Ronsard (Pierre de), 359.
Ros de Olano (Antonio), 392 *n*.
Rosell y Fuenllana (Diego de), 245.
Rosset (François de), 270.
Rossetti (Christina Georgina), 398.
Rossetti (Dante Gabriel), 305.
Rotrou (Jean), 39, 270, 324, 342.
Rouanet (Léo), 175.
Rousseau (Jean-Jacques), 364.
Rowley (William), 244.
Rubió y Lluch (Antonio), 433.
Rubió y Ors (Joaquín), 433.
Rueda (Lope de), 176-180, 181, 245, 262, 267, 429.
Rufo Gutiérrez (Juan), 200, 227.
Ruiz (Jácome), 63.
Ruiz (Juan), archiprêtre de Hita, 30, 71-76, 84, 85, 94, 109, 136.
Ruiz Aguilera (Ventura), 400-401.
Ruiz de Alarcón y Mendoza (Juan), 89, 247, 263, 288, 321, 324-327.
Rutebeuf, 11.
Rycaut (Paul), 354.

S

Saavedra (Gonzalo de), 214.
Saavedra Fajardo (Diego de), 347-348, 352.
Saavedra y Moragas (Eduardo), 432.
Sá de Miranda (Francisco de), 157, 211.
Sabuco de Nantes (Oliva), 218.
Sabuco y Álvarez (Miguel), 218.
Saint-Amant (Sieur de), 39, 295, 381.
Saint-Simon (Duc de), 100, 101, 359.
Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 270.
Saladin, 13.
Salas Barbadillo (Alonso Jerónimo de), 279, 350.
Salazar (Alonso de), 168.
Salazar Mardones (Cristóbal de), 299.
Salazar y Hontiveros (Juan José de), 360.
Salazar y Torres (Agustín de), 300, 304.
Salcedo Coronel (García de), 299.
Sales (Saint François de), 210, 359.
Salinas (Marquis de), 324.
Salluste, 141, 216.
Samaniego (Félix María de), 4, 370-371.
Sancha (Antonio), 229.
Sanche IV, 67, 68, 73, 78.
Sánchez (Francisco), 218.
Sánchez (Miguel), 187-188, 263.
Sánchez (Tomás Antonio), 45, 55.
Sánchez de Badajoz (Diego), 175, 267.
Sánchez de Badajoz (Garcí), 126, 162.
Sánchez de Ballesta (Alonso). Voir Columbarius.
Sánchez de las Brozas (Francisco), 190.
Sánchez de Tovar (Fernán), 86.
Sánchez de Vercial (Clemente), 90.
Sánchez Talavera (Ferrant), 93.
Sand (George), 398, 411.
San José (Jerónimo de), 349.
San Juan (Marquis de), 360.
Sannazaro (Jacopo), 154, 211, 227, 281.
San Pedro. Voir Fernández de San Pedro.
Santillana (Marquis de), 16, 28, 29, 56, 75, 82, 84, 89, 93, 94-96, 98, 100, 109, 113, 116, 126, 149, 155, 327.
Santisteban y Osorio (Diego), 203.
Santos (Francisco de), 351, 352.
Sanz (Eulogio Florentino), 399.
Sarmiento (Martín), 364.
Sarrazin (Jean-François), 162, 381.
Savj-Lopez (Paolo), 154 *n*.
Sbarbi (José María), 183.
Scarron (Paul), 39, 277, 295, 323, 339, 341, 347, 350, 352.
Schack (Adolf Friedrich von), 14, 331.
Schiff (Mario), 89.
Schlegel (August Wilhelm von), 230, 272, 330, 386.

Schlegel (Friedrich von), 230, 330.
Schmidt (Friedrich Wilhelm Valentin), 331.
Schopenhauer (Arthur), 218, 353, 354.
Schöppe (Gaspar), 247.
Scot (Duns), 12.
Scot (Michel), 20.
Scott (Walter), 244, 278, 386, 387, 395, 396.
Scribe (Eugène), 396, 404.
Scudéri (Mlle de), 277.
Secchi (Niccolò), 180.
Second (Jean), 374.
Secretum Secretorum, 60.
Sedaine (Jean-Michel), 352.
Segovia. Voir Guillén de Segovia.
Selgas y Carrasco (José), 401.
Sellés (Eugenio), 428.
Sempere (Hierónymo), 132.
Sem Tob (Rabbi), 81-82, 110.
Sénèque, 5.
Sénèque (le philosophe), 5, 8, 110, 183, 184.
Sepúlveda (*Comedia de*), 180.
Sepúlveda (Lorenzo de), 117, 180.
Serrano y Sanz (Manuel), 433.
Servet (Miguel), 193.
Shadwell (Thomas), 321.
Shakespeare (William), 80, 213, 231, 240, 249, 271, 272, 274, 29[illegible], 330, 370, 390, 411, 418. 5
Shelley (Percy Bysshe), 44, 230, 232, 331, 391.
Shirley (James), 271, 322, 341.
Shorthouse (Joseph Henry), 357.
Sidney (Philip), 213, 227.
Sigüenza (José de), 285.
Silió y Gutiérrez (Evaristo), 403.
Silva (Feliciano de), 137, 168, 169, 215, 294.
Silva (Francisco de), 242.
Silva (Juan de), 169.
Silva Cabral (Mattheus de), 351.
Silvestre Rodriguez de Mesa (Gregorio), 113, 162-163, 211.
Sisebut, 7.
Sismondi (Jean-Charles-Léonard Simonde de), 330.
Solis (Dionisio), 272.
Solís y Rivadeneira (Antonio de), 329, 346-347.
Sophocle, 174.
Sorel (Charles), 39, 277.
Southey (Robert), 388.
Spagne (*Entree de*), 35.
Spenser (Edmund), 197.
Spera-in-Deo, 21.
Spinoza (Benedictus de), 13.
Stace, 280.
Stiefel (Arthur Ludwig), 179.
Stúñiga (Lope de), 106.
Suárez (Francisco), 218.
Suarez de Figueroa (Cristóbal), 324.
Sylva. Voir Bermúdez.

T

Tacite, 6, 216.
Tafur (Pero), 102.
Talmud, 61.
Tamayo (Juan de), 128.
Tamayo y Baus (Manuel), 399-400.
Tansillo (Luigi), 142, 143, 154.
Tapia (Juan de), 106, 142.
Tarik, 8, 11.
Tárrega (Francisco), 253.
Tasse (Bernardo), 155, 156.
Tasse (Torquato), 151, 261, 305.
Taylor (Jeremy), 206.
Téllez (Gabriel). Voir Tirso de Molina.
Tennyson (Lord), 395.
Tesoro (*El*), 61.
Tejada de los Reyes. Voir Gómez de Tejada de los Reyes.
Texeda (Jerónimo de), 214.
Théocrite, 178.
Théodolphe, 11.
Théophile de Viau (Sieur), 39, 295.
Thérèse (Sainte), 57, 133, 203-206, 207, 208, 244, 308, 418.
Thilo (Joannes Karl), 42 *n*.
Thylesius (Antonius), 154 *n*.
Thomas d'Aquin (Saint), 13, 194.
Tibulle, 194.
Ticknor (George), 61, 69, 74, 83, 84, 115, 129, 145, 149, 151, 164, 196, 214, 231, 251, 255, 257, 296, 334, 335, 351, 363.
Timoneda (Juan de), 119, 121, 176, 181-182, 221, 230, 262.
Tirso de Molina, 185, 247, 252, 263, 267, 269, 288, 299, 316-323, 324, 325, 331, 332, 334, 337, 340, 341, 343, 344.
Tite-Live, 6, 21, 86.
Toledo (Pedro de), 152.
Toreno (Comte de), 391.
Toro (Archidiacre de), 90.
Torre (Alfonso de la), 104-105.
Torre (Fernando de la), 106.
Torre (Francisco de), 196.

Torre (Francisco de la), 195-198, 366, 393.
Torrellas (Pero), 107, 109, 110, 128.
Torres (Francisco de), 71.
Torres Amat (Félix), 394.
Torres Naharro (Bartolomé de), 144-147, 163, 175, 178, 181, 262.
Torres Rámila (Pedro de), 259.
Torres y Villarroel (Diego de), 360, 361.
Totila, 8.
Tourneur (Cyril), 240.
Trajan, 5.
Tratado de la Doctrina, 82.
Trench (Richard Chevenix), 341.
Tres Reys dorient (*Libro dels*), 52, 53.
Tribaldos de Toledo (Luis), 198, 215, 302.
Trigueros (Cándido María), 272.
Tristan L'Hermite (François), 39, 133, 339.
Tristán de Leonís (*Don*), 133.
Trueba y Cosío (Joaquín Telesforo de), 407.
Trueba y la Quintana (Antonio Manuel María de), 420.
Tuke (Samuel), 345.
Turoldus, 45.
Turpin, 3, 47.

U

Úbeda (Prébendé d'), 70.
Ulibarri (Juan Luis de), 45 *n.*
Ulloa y Pereyra (Luis de), 346.
Urrea. Voir Jiménez de Urrea.
Ursins (Mme des), 360.

V

Valbuena (Antonio de), 423.
Valbuena (Bernardo de), 281.
Valdés (Alfonso de), 171.
Valdés (Gabriel de la Concepción), 397.
Valdés (Juan de), 138, 171-173, 311, 365.
Valdivielso (José de), 279.
Valencia (Pedro de), 296, 297.
Valera (Cipriano de), 284.
Valera y Alcalá Galiano (Juan), 112, 416-420, 424.
Valère (Saint), 10.
Valla (Lorenzo), 142.
Valladolid (Juan de), 107, 109, 110.
Valles (Pedro), 182.
Valmar (Marquis de), 65, 360.
Van Aerssen (Frans), 335.
Vanbrugh (John), 341.
Van Der Hammen (Lorenzo), 311.
Van Male (Willem), 158.
Vaqueiras (Raimbaut de), 30.
Varchi (Benedetto), 197.
Vàzquez (Mateo), 227.
Vázquez de Ciudad Rodrigo (Francisco), 163.
Vega (Alonso de), 180, 181.
Vega (Bernardo de la), 235.
Vega (Garcilaso de la), 150, 152-157, 158, 159, 189, 190, 191, 199, 200, 215, 359, 373.
Vega (Garcilaso de la), *el Inca*, 284.
Vega (Ricardo de la), 428-429.
Vega (Ventura de la), 393.
Vega Carpio (Lope Félix de), 21, 34, 89, 91, 113, 119, 137, 143, 148, 157, 160, 163, 176, 178, 181, 182, 184, 185, 187, 197, 198, 199, 219, 228, 232, 234, 235, 239, 245, 246, 247, 250-273, 279, 280, 286, 288, 289, 294, 297, 298, 299, 300, 305, 307, 313, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 359, 362, 365, 366, 370, 433.
Velarde (José), 430.
Velázquez (Diego), 287, 288.
Velázquez (Jerónimo), 252.
Velázquez de Velasco (Luis José), 196, 366.
Vélez de Guevara (Luis), 288, 314-315, 341, 343.
Vélez de Guevara (Pedro), 28, 90.
Vélez de Santander. Voir Vélez de Guevara (Luis).
Vera Tassis y Villarroel (Juan de), 360, 328, 330.
Vera y Zúñiga (Antonio de), 349.
Verdi (Giuseppe), 388, 393.
Vergara (Francisco de), 141.
Vergara (Juan de), 141.
Verge María (*Trobes en lahors de la*), 115.
Verlaine (Paul), 300, 330.
Verzosa (Juan), 198.
Vicencio (Valerio), 308.
Vicente (Gil), 147-148, 171, 175, 211, 262, 335.
Vico (Giovanni Battista), 361.
Vidal de Besalu (Raymond), 22, 29.
Vidal de Noya (Francisco), 140, 141.
Viguier (Ep.), 382.
Vilaregut (Antoni), 110.
Villa-Amil y Castro (José), 432.
Villalba (Andrés de), 233.

Villalobos. Voir López de Villalobos.
Villalón (Cristóbal de), 311.
Villalpando (Juan de), 65, 96 *n*, 149.
Villamediana (Comte de), 288, 294 *n*, 302-304.
Villaviciosa (José de), 279-280.
Villaviciosa (Sebastián de), 345.
Villegas (Antonio de), 162, 213.
Villegas (Esteban Manuel de), 305-306, 370.
Villegas (Pedro), 328.
Villena (Enrique de), 88-89, 296.
Villena (Marquis de), 359.
Villiers (De), 321.
Vincent de Beauvais, 57, 66.
Virgile, 21, 29, 89, 156, 189, 194.
Virués (Cristóbal de), 181, 185-186, 232, 262, 268.
Vives (Juan Luis), 140, 194, 218, 365.
Voiture (Vincent), 162, 277, 295, 381.
Voltaire, 202, 325, 368, 369, 370, 371.

W

Wagner (Charles Philip), 69.
Wagner (Richard), 26.
Ward (Mme Humphry), 423.
Weber (Carl Maria von), 52, 244.
Wey (William), 34.
Wiffen (Benjamin Barron), 172.
Wilkins (George), 240.
Wolf (Ferdinand Joseph), 118, 120, 121.
Wordsworth (William), 195, 386.
Wycherley (William), 339.

X

Xavier (Saint François), 4, 203.
Ximénez de Cisneros (Cardinal Francisco), 141, 163.

Y

Yáñez (Rodrigo), 81.
Yáñez y Ribera. Voir Alcalá Yáñez y Ribera.
Young (Bartholomew), 213.
Young (Edward), 370.
Yúçuf (*Poema de*), 21, 71.

Zabaleta (Juan de), 345, 351, 352.
Zamora (Alfonso de), 141.
Zamora (Egidio de), 64.
Zapata (Luis de), 200, 201.
Zárate (Francisco Jacinto de), 352.
Zárate y Castronovo (Fernando de), 345.
Zarzi (Messer), 133.

371-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 9-04.

558515

Fitzmaurice-Kelly, James
Littérature espagnole. tr. Henry D.Davray

LS.H
F5575h
.Fd.2

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED